شعار جديد

لم أستطع حتى الآن أن أفهم معنى لهذه النبوءة السوداء: صراع الحضارات!

وصراع الحضارات ليست فكرة جديدة كل الجدة. فبإمكاننا أن نجد أصلاً لها فى الحروب الدينية والاستعمارية التى كان لابد أن ترفع شعارات ثقافية، وتتزيى بأزياء حضارية وإن لم تخل شعاراتها وأزياؤها من تناقض وتخبط. فالمستعمرون يزعمون أنهم يمدنون شعوب المستعمرات، ويصطحبون معهم مستشرقين ورجال دين لكنهم يعلنون فى الوقت ذاته أن «الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا» كما قال الشاعر الإنجليزى ريارد كبلنج الذى ولد وعاش فى الهند حين كانت فى القرنين الماضيين مستعمرة بريطانية، واتصل بالثقافة الهندية حتى أصبح قادراً على أن يتحدث عنها حديث العارفين، ولهذا اعتبرت كلمته شهادة يعتد بها، وشاعت فى العالم، وتمثل بها من أراد أن ينفى إمكانية ظهور حضارة إنسانية مشتركة.

لكن هل كانت الحروب الدينية والاستعمارية حروبا بين حضارات وثقافات، أم كانت بين أطماع ومصالح؟ مثلا. هل كانت هناك خصومة بين الحضارة الغربية المسيحية وحضارات الهنود الحمر؟ وهل كان الهنود الحمر يهددون الأسبان الذين دمروا حضارات الأزتيك والمايا وغير هؤلاء فى أمريكا الجنوبية؟ وهل كان الهنود الحمر شعوبا همجية تحتاج لمن يقوم بتمدينها؟

شهادات الأسبان أنفسهم تعبير عن افتتان حقيقى بثقافة الهنود، وتقاليدهم، وفنونهم، ومدنهم كما نجد فى شهادة كورتيس فى كتاب تودوروف «فتح أمريكا»، فالمعابد «مشيدة تشييدا بالغ الروعة لا يوجد ما هو أفضل منه فى أى مكان». ولقد صيغت الحلى «من الذهب والفضة بشكل بالغ المهارة» و«لقد كانت هذه المدينة (مكسيكو) أجمل شىء فى العالم». فهل كان الهنود الحمر يهددون الأسبان الذين دمروا هذه الحضارة فى أمريكا الجنوبية؟ أو كانوا يهددون الإنجليز والفرنسيين والهولنديين والألمان الذين أبادوهم فى أمريكا الشمالية؟

وكيف نستطيع أن نميز فى الحروب المقدسة بين الحمية الدينية التى تدفع المؤمنين لنشر عقيدتهم، والحمية الدنيوية التى تدفعهم لاقتحام الأخطار وتحقيق الأمجاد وفتح الدنيا وامتلاكهم؟!

،هل هناك قيمة أو مثل أعلى تتناقض مع قيمة أو مثل أعلى آخر، إلى الحد الذى يحتم فيه أن تشتعل الحرب بينهما؟

نحن نرى العكس أن الثقافات تتحاور بطبيعتها وتتفاعل ويكمل بعضها بعضا، فليست هناك ثقافة إنسانية عاشت بمعزل عن الثقافات الأخرى، أو استغنت عنها، أو استشعرت فى وجودها خطر أو تهديداً.

التهديد لا يأتى من الثقافة ذاتها، وإنما يأتى من أصحابها، أو من بعضهم حين يطمعون فيما يملكه سواهم، فيغزون البلاد، ويضطهدون أهلها، ويدمرون ثقافاتهم ليتمكنوا منهم ويسيطروا عليهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد رأينا الدول تزول وتبقى ثقافتها حية وحضارتها شامخة.

ورأينا أمماً تغلب أمما أخرى وتتعلم من ثقافتها وقد غلب الرومان اليونانيين، ولكنهم تأدبوا عليهم، وغلب العرب الفرس والبيزنطيين والبربر والأسبان ولكنهم تعلموا منهم. وغلب الترك العرب لكنهم أخذوا عنهم كل شىء.

صراع الحضارات أسطورة، أو شعار جديد لاستعمار جديد!

السيد حامد

أغنية الراعى المصرى القديم

يقول المَثَل المصرى: «اللى فات أديمه تاه...»

فما الرأى إذا كان هذا القديم أكثر من عظيم، وأكثر من رائع، إذا وُضعت فى الاعتبار ظروف ذلك الزمان..

تقول أغنية مصرية قديمة:

الراعى فى الماء..
فى رفقة الأسماك...
يتحدث مع السمك البياض.
ويحيى اسماك ابى منقار..
ايها الغرب..!
أين الراعى؟
الراعى ذاهب إلى الغرب

(بوزنر، ١٩٩٦، ٤٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضح أن هذا الكلام ليس له معنى، فهو لايقوم على منطق، وإنما هو كلام لا معقول. كيف يعيش إنسان فى المياه (النيل) مع الأسماك، يتحدث مع نوع منها - البياض، ويحيى نوعًا آخر - أبو منقار، ويتغاضى عن الأنواع الأخرى التى تعيش فى نهر النيل (١). صورة فنية شعبية غير واقعية وغير منطقية، يمكن أن أسميها، حسب تعبير توفيق الحكيم: «اللاواقعية الشعبية الفكرية» (الحكيم، ٢٢).

كان أجدادنا الفلاحون فى الدولة القديمة (٣٤٠٠- ٢٩٨٠ ق.م) عندما يبذرون الحب فى الأرض الطينية التى يتركها الفيضان، ويتركون قطعانهم من النعاج والكباش تدوسها بأقدامها. فيمسك الفلاح ببعض الحب أمام الكبش قائد القطيع، فيتبعه هو وأفراد قطيعه. وهكذا

يذهب ويجيء القطيع فوق الحقل حتى تغرس أقدامه الصغيرة الحبوب في الطين كي لا تأكلها الطيور. (بوزنر، ٤١). وفي أثناء اشتغالهم بذلك كانوا يغنون هذه الأغنية (سليم، ج٢، ٤٢٣/ج ١٨، ٢٢٣). ولعلهم كانوا يغنونها كذلك فيما قبل الدولة القديمة. أما الأغنية الشعبية (ياطالع الشجرة)، كان أطفال مصر يتغنون بها في العصر الحديث حتى عهد قريب.

وبناء على ذلك يمكن القول أن « اللاواقعية الشعبية الفكرية» كانت منذ الماضي البعيد خاصية تميز الأدب الشعبي المصري.

لقد كانت التأثيرات المتبادلة (العلاقات الايكولوجية) القائمة بين الظروف البيئية والجغرافية للمجتمع المصري من ناحية والإنسان المصري من ناحية أخرى قوية للغاية في العصور القديمة. تكشف عن هذه العلاقة بجلاء دراسات الثقافة المصرية القديمة سواء كانت ثقافة لا مادية: الأدب بنوعيه الشعبي والرسمي، والفن والمعتقدات الدينية والتقاليد والأعراف والقيم والمثل، أو ثقافة مادية: العمارة والتكنولوجيا باعتبارها تعني المعرفة بالنبات والحيوان والطقس والفلك والأدوات والآلات الخاصة بتوفير مختلف حاجات أفراد المجتمع.

وفي الواقع، يجب أن نؤكد على أن هذه العلاقة القائمة بين الإنسان المصري والطبيعة ليست علاقة سببية كما رأى البعض مثل جمال حمدان، فهو يقول: «الوحدة المركزية (الملكية المركزية المطلقة) هي البداية في مصر منذ بداية التاريخ، والإقطاع هو خاتمة المطاف .. كانت الوحدة المركزية هي هدية من الطبيعة النهرية» (حمدان ج٢، ٥٦٢) صحيح أن الثقافة المصرية القديمة، وبالأخص الديانة، تكشف عن عناصر جوهرية ومحورية أساسية من البيئة الطبيعية، مثل النيل، الموقع، الحيوان، النبات، وأن هذه العناصر أثرت في مختلف النظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية والتربوية وغيرها، ومع ذلك لايمكن أن نعتبر هذه العلاقة علاقة سببية على الإطلاق. فإن مثل هذا التفسير ألغى الطرف الثاني للعلاقة، وهو الإنسان المصري؛ أي تصوره ورؤيته لعناصر الطبيعة.

لم يكن الإنسان المصري القديم على الإطلاق سلبيًا تجاه الطبيعة. فإذا كانت عبقرية المكان، حسب تعبير جمال حمدان (شخصية مصر)، هي نتاج عناصر البيئة الطبيعية، وبخاصة الموقع الجغرافي، فإن نتاجها هو بفعل إدراك وتصور الإنسان المصري لتلك العناصر، وبالتالي رؤيته وتفسيره لها؛ هذه الرؤية التي بمقتضاها تشكلت بالفعل مختلف النظم الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية وبالأخص النظام الديني . فلم تكن رؤى المصري القديم للشمس والنيل والحيوان والنبات والفلك نتاجاً آلياً لحاجات المصريين فقط. يعكس هذا بجلاء مثلا، رؤية الغروب مع الليل، إذ يتمثل فيها الإدراك والتصور للحياة الأخرى السفلى بعد الموت. وتتمتع الحيوانات بشخصية مثل الإنسان. وبعض هذه الرؤى تتكون نتيجة الخبرة، أو بتعبير آخر، تشير إلى المعرفة التي صاغها المصريون القدماء نتيجة لاستخدامهم لبيئتهم وخبرتهم الناتجة عن العيش فيها. فإن طرق التفاعل معها تشكل طرق تفسيرها وفهمها.

وفى الواقع، إن رؤية المصريين القدماء للطبيعة مرتكزة على نظرية «نشأة الكون المصرية». «فكل ماخرج من يد الخالق أو من روحه، كان على قدم المساواة مع غيره... ولم يتمتع الإنسان بمكانة ممتازة، بل كانت حدوده ووظيفته كحدود الآلهة والحيوانات. فكان لكل واحد نصيبه وحقه. كانت جميع المخلوقات ضرورية، ولكن مامن أحد كان أكثر أهمية من الآخر، ولم يعتبر البشر مركز العالم إلا بعد قيام مدنية الدولة القديمة، وبعد أن خطرت تدريجيا أفكار إنسانية.» (بوزنر، ٢٧).

هكذا، كانت الطبيعة فى مصر القديمة عالم ثقافى، فهى عالم مادى روحى، يتحرك فيه المصريون القدماء على هذه الرؤية: الفهم والمعرفة . فكانت الطبيعة والثقافة متصلان تماما. وتعنى الثقافة التقاليد المكتسبة اجتماعيا وأساليب الحياة أو المعيشة لدى أفراد المجتمع، وتشمل الأساليب النمطية المتكررة للتفكير والشعور والفعل (بمعنى السلوك). ويتطابق هذا التعريف مع التعريف الذى وضعه إدوارد تايلور E. Btylor إذا أن الثقافة حسب مفهومها الإثنوجرافى الواسع هى ذلك الكل المركب الذى يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل القدرات والعادات الأخرى التى يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو فى مجتمع. (هاريس ١٩٩٠، ١٢).

إن أغنية «الراعى المصرى القديم» مثل نموذجى لذلك العالم الثقافى؛ المادى الروحى: الطبيعة.

يرجع حب المصريين للغناء والموسيقى بلاشك إلى الوراثة من الزمن القديم. «فكل من الفلاح وصاحب المهنة فى مصر القديمة، كان يستعين فى عمله الشاق بغنائه المتواضع حتى لقد كان الغناء يعد جزءاً من العمل الذى يقوم به العامل؛ يدلنا على ذلك أن المثال عند تمثيله مايريده كان يضيف الأغنية إلى الصورة الممثلة» (ص ٣٩٩ سليم حسن ج٢). فالأغنية بطبيعتها تعبر عن موقف اجتماعى، وتحقق أغراضاً معينة، وهو مايتمثل بجلاء فى الأغنية الشعبية. إذ أن هذه الأغنية تتضمن رؤية شعبية تتضمن بعض عناصر الثقافة الشعبية، بل وكذلك عناصر من الأدب غير الشعبى ومادام الأمر كذلك، تعكس هذه الرؤية العلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة، والإنسان وماوراء الطبيعة، والإنسان والتنظيم السياسى، وبالتالى المثل والقيم والمبادئ. فى حين تعكس الأغنية غير الشعبية (من الأدب الرسمى) رؤية المؤلف، وهى عادة رؤية لخبرة فردية.

فالأغنية الشعبية عامة تتضمن واقعاً اجتماعياً ثقافياً فى تركيب فنى أدبى شعبى. ومن ثم، فأغنية « الراعى المصرى القديم» تتضمن إذن عناصر من الثقافة الشعبية خاصة وأنها «كانت تردد أصداء أسطورة شعبية قديمة. » (بوزنر، ٩٦، ٤٠). والعلاقة بين هذه العناصر علاقة لاعقلية على الإطلاق فتبدو الأغنية عبثاً (لامعقول ولامنطقى). ومع ذلك،لابد أن يكون للمبدع الشعبى غرض؛ فلابد من قصد . هذا القصد هو البنية؛ أى الأفكار الكامنة الخفية فى الأغنية الشعبية. وبالطبع يكشف النظر فى الأغنية وتركيبها فى ضوء واقع الحياة الاجتماعية عن هذا القصد؛ هذا الواقع بمختلف أبعاده الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية. فالعلاقة إذن بين هذا الواقع واللامعقول وثيقة فى أغنية «الراعى المصرى القديم». ومن ثم ننظر إلى هذا الواقع الثقافى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعددت أساطير الخليقة التى كانت ضرورية فى مصر القديمة لتعريف نشأة الكون المصرية، وذلك تبعًا لتعدد الأقاليم فى الوادى، وبخاصة قبل وحدة الوجهين البحرى والقبلى. ومع ذلك، فإنه رغم الاختلاف بين هذه الأساطير، فهى ترتكز على فكرة أساسية إذ أن هناك فكرة بالغة القدم رسخت فى أذهان المصريين القدماء، وهى أن الأرض نفسها وما عليها من الكائنات الحية قد خرجت من جوف الماء. فقد كانت مياه الفيضان، فى كل عام تغمر مصر مرتفعات طينية . «والتل البارز من المياه هو صورة الخليقة الموجودة غالباً فى الأساطير المصرية. وقداستقر فوقه رب الخليقة وخليقته.» (بوزنر، ٢٥ – ٢٦).

هكذا كان النيل وفيضانه مصدر معتقدات أساسية وجوهرية فى الديانة المصرية، كما يتبين لنا ذلك. وقد شاع رأى خاطىء أن النيل إله يدعى «حعبى». فلم يكن «حعبى» مجرى مياه مؤله، وإنما كان روح النيل وجوهره الحراكى. كان هو فيضان المياه النابعة من «نون»، أى رقعة المياه البدائية المترامية الأطراف، التى أقصيت عند الخليقة، إلى حافة العالم، والتى كان نهرها هو المجرى الدائم واهب الحياة.وكان الفيضان هو مجىء حعبى... (ومع ذلك) نجد التباسًا بينه وبين أوزيريس؛ الجسم الكونى الذى تسبب رطوبة جسمه ارتفاع المياه فى النيل ..فكان حعبى الإله المائى للفيضان المرتفع هو ضامن الحياة كلها؛ أبو الآلهة.. وسيد الأسماك.. كما تقول التراتيل والصلوات.» (بوزنر، ٣٤٥). هذا الاندماج بين إله وآخر أو الذى فرض التواصل الدينى عبر العصور حتى ظهور المسيحية، هو خاصية مصرية تعبر عن التعدد أو الكثرة فى الكل الواحد، أو بتعبير آخر، تعبر عن الخصوصيات الثقافية (المعتقدات الدينية ـ الآلهة المحليون ـ وكذلك العناصر الفنية) التى ترتبط بالمحلية من ناحية وتعبر عن الثقافة الكلية؛ أى ثقافة المجتمع المصرى من ناحية أخرى. يضاف إلى ذلك أن هذا الاندماج الدينى الفنى بكل أجناسه يعبر عن مدى التكامل الذى كانت عليه الثقافة المصرية. فالعلاقة إذن وثيقة بين أوزيريس وحعبى، مثل تلك العلاقة بين أوزيريس ورع. إذ أن كليهما كانا يعتبران شخصية إلهية واحدة .» كانت المعتقدات الدينية موحدة فى أذهان المصريين..كان هناك ميل، منذ أقدم العصور، إلى إدماج جميع وظائف إلهين أو ثلاثة آلهة فى إله واحد.. (مثل حاتور). إن التوحيد المصرى موجود دائما مع تعدد الآلهة.. (كانت هناك) أدلة على وجود إله واحد.. هو الإله الأوحد والروح الجماعية الذى تتحدث عنه النصوص.. يسيطر على جميع المناطق الجغرافية للعالم كله، ويتعهد جميع الظواهر الطبيعية، ويحكم على الكائنات الحية بقوة متعادلة، كما يحكم على حياة البشر اليومية وعلى مصير الملوك، وعلى المستقبل الذى كان أوزيريس سيده دائما.. (بوزنر، ٥٢ – ٥٥).

وكان أوزيريس الإله الممثل لخصب الأرض والنباتات .. إله الأرض ورب الزروع... رفع الشعب المصرى من حالته البائسة البربرية، وجعل ابناءه يعرفون ثمرات الأرض، ومنحهم قوانين وعلمهم أن يحترموا الآلهة. بعد ذلك زرع الأرض كلها لينشر فيها الحضارة.. إنه أعطى الحضارة للبشر.» وعندما أعيد إلى الحياة بعد مقتله من أخيه ست، «أصبح إله الحياة الأخرى، وضامن البعث للبشر.» (بوزنر، ٧٢ – ٧٣). هكذا كان أوزيريس المعلم

الراعي للمصريين سواء كان في الحياة الأرضية أم في الحياة السفلي في العالم الآخر.

وإذا نظرنا إلى رحلة سفينة الشمس اليومية، يمكننا أن نتعرف على معتقدات أخرى. فالإله رع ليس سوى الشمس نفسها. وقد أوحت رحلة الشمس اليومية خلال السماء المصرية، بالأساطير التي أدمجت رع في الشمس. وتبدأ الرحلة عند شروق الشمس على الشاطئ الشرقي البعيد، حيث يركب رع سفينة الليل التي تعبر به العالم السفلي حتى شروقه مرة أخرى.

وأن للعالم السفلي، الذي كان يسكنه الموتى، سماء سفلي، وكذلك نهر عظيم تجتازه السفينة. وكان رع الإله العظيم رب السماء يحكم العالم من قاربه هذا. وأن هناك ثعباناً يلتف حول قرص الشمس الذي يحمله الإله على رأسه. هذا الثعبان هو الخادم الخطر الذي يحرق أعداءه بأنفاسه النارية أثناء الرحلة (بوزنر، ١٧١، إرمان، ١٩ -٢١).

وفيما يتعلق بالأسماك، فقد كانت هناك اعتقادات محلية، فمعظم الأسماك كانت مقدسة بطريقة ما. فكان الأروص مقدساً بالإلهة «نيت» [٢]، وثعبان السمك لإله هليوبولس.

«وكان سكان منديس يعتبرون أنثى الدلفين حاميتهم، وأطلقوا عليها، رئيسة الأسماك جميعاً». ويتردد في الأساطير، «أن أولئك الذين يعيشون في الماء، تلك المخلوقات الصامتة الغريبة المختفية، ولكنها تتألق تحت النيل الأخضر، فكانت تقوم بدور في الدراما الوحشية، (أي رحلة سفينة الشمس اليومية).» فكل يوم، في الخليج الواقع عند نهاية الدنيا تغير سمكة البلطي ذات زعانف بحافات حمراء، وسمكة «أبجو» (أو أبدو) الزرقاء بلون الفيروز، (تغير) شكليهما بطريقة ما، وتعملان مرشدتين لسفينة رع. فتعلنان عن مجيء العملاق المتوحش «أبوبيس» . (بوزنر،٣٤)،. «الثعبان الجني عملاق الجحيم. كان يهدد نظام الكون بأن يهاجم سفينة الشمس كل صباح وكل مساء، ويُهزم باستمرار كما يُولد باستمرار. (بوزنر،٨) كانت تصاحب هاتان السمكتان السفينة لكي تسارع بتبليغ أصحاب السفينة بدنو أبوبيس. ولم يكن هذا الثعبان العدو الوحيد، إنما كان هناك أعداء آخرون يحاولون القضاء على السفينة بمن عليها وهكذا كثيراً ماكانت تعمل تمائم من الخزف بشكل سمك البلطي لتجلب الحظ الحسن. «ووفقاً لأسطورة أوزيريس»، اقتسم سمك البريوص وكلب النيل وأبو منقار فيما بينهم، عضو الرجولة من أوزيريس، بعد قتله تبعاً لأسطورته (بوزنر،٣٤-٣٥).

وقد أدمجت الأساطير «أوزيريس» في الإله «رع»، فأصبح «أوزيريس» روحاً مزدوجة مع رع، واعتبر «الاثنان» مظهرين لنفس الروح الإلهية العظمى. إذن فلم يتعارضا بعد، بل أصبح كل منهما مكملاً للآخر . فقد أعتبر «أوزيريس» صورة لشمس الليل، عندما رسخت أقدامه في عالم الموتى، العالم السفلي. (بوزنر،٧٢ -٧٣، ١٧٠ - ١٧١).

هكذا، فإن عالم الطبيعة، العالم الثقافي، العالم المادي الروحي، يتيح لنا الكشف عن البنية في هذا التركيب الأدبي الشعبي: أغنية الراعي المصري القديم. تتكشف البنية المنطقية المعقولة المختفية وراء

اللامعقول واللامنطقى. فأوزيريس ذو شخصية إلهية متعددة السمات الألوهية وما تفرض من أدوار الوهية. أوزيريس هو حعبى، وهو الإله رع، وله سفينته الخاصة الرمزية (نشمت) الموجودة فى معابده (إيرمان، ١٦٣)، فهو الراعى المعلم الذى أعطى الحضارة للبشر، والذى يرعاهم فى الحياة السفلى الأخرى ويبشرهم بالبعث.

إذن، يمكن أن تصاغ الأغنية فى التركيب الأدبى على النحو التالى، لكى تبدو البنية المعقولة المنطقية بجلاء:

الراعى فى الماء

فى رفقة الأسماك
يتحدث مع السمك البياض
وَيُحَيِّى أسماك أبومنقار

أيها الغرب...!
أين الراعى؟
الراعى ذاهب إلى الغرب!

أوزيريس فيضان المياه
الممثل لخصوبة الأرض والنباتات
حراس سفينة

فهى تحمل بعضاً منه
تنادى الأسماك
يسال الغرب

الهوامش:

(١) «الأسماك المصرية التى مازالت فى مياه النيل، وهى ثعبان السمك، والبورى والبلطى، وأنواع عائلة أسماك الشبوط والأروص النيلى الضخم (أو اللاطس، أبوبوز، أبو منقار، وسمك البياض، كلب النيل الشرير بأسنانه الضخمة، وسمكة الفهكسة التى تملأ بطنها بالهواء، فتعوم وبطنها إلى أعلى كأنها قربة من الجلد.» (بورنر،٢٣).

(٢) «نيت هى ربة قديمة جداً، من مدينة صا الحجر (سايس)، ولها أشكال ووظائف عديدة متنوعة. فكانت أحيانا ربة خالقة عديمة الجنس، والمياه الأولى التى جاءت إلى الوجود أولاً، والتى نشأ منها كل كائن ، وهى وأم الشمس .. وكانت طقوس عبادتها تختلف من مكان وآخر، وكانوا يقرنونها أحيانا بالتمساح سوبك وأحياناً بأوزيريس. وقد ذاعت شهرتها بنوع خاص منذ الأسرة السادسة والعشرين وشبهها الإغريق بأثينا».

المراجع:

(١) إرمان، أدولف، ديانة مصر القديمة، مكتبة مصطفى الحلبى، القاهرة، بدون تاريخ .
(٢) بورنر، جورج وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٦.
(٣) سليم حسن ، موسوعة مصر القديمة، أجزاء ١، ١٧، ١٨، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠.
(٤) جمال حمدان، شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان، الجزء الأول، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١.
(٥) توفيق الحكيم، ياطالع الشجرة، مكتبة مصر، القاهرة ، ١٩٨٨.
(٦) هاريس ، مارفن، الأنثربولوجيا الثقافية، ترجمة السيد حامد، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩٠.

قصيدتان

إنى أنا الرجل الصفصاف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقش على الماء أم نقش على الحجر
أم يقظة الروح فى دنيا من الصور؟
باتوا نياماً على أحلام يقظتهم
فأيقظتهم يد الحفار فى الحفر
يا أرض يا أرضنا المقسوم جانحها
يا برتقالتنا الزرقاء كالخطر
أرضعتنا من جنى نهديك حرقتنا
فإن مشينا على النيران فاغتفرى

أخذت ماكنت أعطيتنا قهراً ومرحمة
هذا بذاك كأن لم تعطى أو تذرى
دورى مع الريح أو ضد الرياح معاً
لا الأرض تبقى ولا ريح على الأثر
هبت علينا شمال ما تدفئنا
غبراء مقسومة من ظلمة العصر
وأنت فينا سليمان الذى رفعت
كرسيه الطير فوق الأنجم الزهر
نلقى على الليل شمساً غير شاحبة
ونستبد بأصل النار فى الشجر
النار أقدامنا والريح جائعة
فإن نسر فعلى قوسين من سقر
حتى عبرنا على خيل مسومة
باب الشمال وجزنا دارة الغجر
وأسلمتنا منا فينا إلى قدر
يمشى على قدر يمشى على قدر
لم تهزم الخيل لكن فى حوافرها
من المسافة بعض الوهن والخدر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كم ذا تركنا على خط الرحيل دماً
من أول الضوء حتى آخر السهر
فأشعلتنا منا فينا فملتهب
من الصبابة يلقيها لمستعر
سيف اللهيب على أكتافنا كرة
وللصليب نزيف غير مستتر
ما للخليقة ولهى وهى سائرة
من ظلمة البدو حتى ظلمة الحضر
كأنما سيرها خط النمال على
خد الرمال فهل فى الرمل من أثر؟
باتوا على نارهم حتى إذا وجدوا
ما اخضر فى الجمر أو ما أصفر فى الشرر
ألقوا بأجنحة بيضاء خائفة
على اللهيب وغابوا فى رحى القدر
كأنما بحرهم بر تغالبه
شطأنه وتدانيه على حذر
كأنما بحرهم سكران محتبس
هو المقيم وهم فيه على سفر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو المـــقـــيم ولكـــن أين؟ مـــا برحت
شطوى البـحار كطى الـلمح فى البصـر
يطوى الســـحـــاب وتطوى كل بارقـــة
من أخـمص النهـر حـتى هامة الـقمـر
ناديـت ذات فم والريح عـــاصـــفـــة
يا أيهـا الشـجـر الملـقى على الشـجـر
إنى أنا الرجـل الصـفـصـاف أضلـعـه
ضلعى وأدمـــعـــه دمـعى ومـصـطبـرى
فـإن سـمـعت بكـاءً فـهـو من وجـعى
وإن سئمت رجـاءً فـهـو من ضجـرى
يا أيهـــا الشـــجـــر الـعـالـى ويا أبتِ
يا ناشـــر الغـــيم فـــوق القـريـة المطر
قم وارتعش وابك واضـــحك وانتـقض جـذلاً
أخـــذت قـلبك حـــــراً من يد الخـطر
أعطيت قلبـك فى السـبـعين مـؤتلقـاً
كـصيب الـمـاء يحيى ميـت الثـمـر
مـالت بك الأرض حـتى ملت أنت بهـا
كـحـامل الصخـر فى وادٍ من الحـجـر

حملت صعدك فانهض للسماء به
فمنطق الطير يغنينا عن الخبر
وكنْ جميلاً كما قال الإله لنا
كونوا فكنا مع النعمى على قدر
وكن مؤصل نبع الماء حارسه
وكن مقلم أهداب الضحى النضر
وكن جنوب جنوب لا جنوب له
سوى الجنوب وكن مهدى منتظر
أمبصر أنت؟ ها إنى أشاهدهم
سود العمائم طلاعين كالدرر
حمر الوقائع معوصباً بجبهتهم
دم الحسين طرياً غير معتكر
صفر البيارق حتى ما إذا غرسوا
أعلامهم حرة فى قلعة التتر
واستنزلوا كل باغٍ عن مناعته
عادوا يتوجهم تاجٌ من الخفر
يفضون من شدة التقوى وأعجبه
ألا يرى غير تياهٍ ومفتخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

همُ الشواهين مدوا ظل أجنحهم
على السماء وخطوا آية الظفر
دارت على نفسها الأيام وارتفعت
غمامة الله فى معراجها القمرى

الأرض تنشر موتاها

الأرضُ تنشر موتاها وتنفينا
فمن يقيم على أسمائه فينا؟
رأيتُ رؤية عين النسر أولهم
فهل رأى النسر شيئًا من منا فينا؟
سألتُ عن نارهم حراس قلعتهم
والريح تدفع للريح الطواحينا..
فلم يجيبوا فلما غاب شاهدهم
رأيت خيط دماؤهم فى سواقينا
بلى إن أهلى هاهنا نزلوا
باتوا قليلاً وغابوا خلف وادينا

فـإن أزحـت غطاءً عـن أسـرتـهم
وجـدت وجـهكَ فى الـمـرآة مـدفـونا
وإن كـشـفت عن الأعـمـاق لجـتـهـا
وجـدت سـرك فى الأعـمـاق مـكنونا
وإن مـسـست بظهـر الغـيب أسطحـهم
مس الحـمـام وإن سـامـرتهم حـينا
لقـيت أجـمل من مـر الغـمـام بهم .
مـر الغـمـام ومـازالوا رياحـينا
يا قـبـضـة المطر اليـاقـوت مـا فـعلت
بك الـمـقـادير تـشـرينا فـتـشـرينا؟
حـملت قلبك فى أحـشـاء عـاصـفـة
خلفَ البـحـار وفـجـرت البـراكـينا
يا قـرية الطيـر والـغـادين فى سـفـر
والعـائدين كـرومـاً أو بـسـاتيـنا
والرافـضـين من الأشـيـاء أوسطـهـا
والمـبـدعـين ملوكـاً أو شـواهـينا
المـاء والنار بـعض من صـنائعـهـم
لكنـهم لم يخـونوا الخـبـز والتـينا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبحان من جعل المشكاة من شجر
نور الإله ولو سماهُ زيتونا
يكاد يخطف أبصار المتيمهم
برق سرى نحوكم من طور سينينا
يكاد يزحم شرق الشمس مغربها
كما زحمتم على البحر الدلافينا
أتيتُ أسأل: هلْ أودعتكم قمراً
وهل نسيت وجاوزت الثلاثينا؟
دمُ الغزال دمى فى بعض خطوته
ولفتة الطائر المذعور تكوينا
كم ذا شربت - ويرعى الله خمرتنا -
وكم همست على جفنيه آمينا
وكم سكبت كؤوساً ليس يعرفها
سوى المحبين فيها والمصلينا
ليست من الكرم حتى لايعاب بها
ولا العناقيد أو أدنى خوابينا
قديمة عرقها فى الخلد مختبيء
وكف آدمَ سنت حبها دينا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى إذا اكتملتْ فينا صبابتها
وجدت أكثر ما يرديك يردينا
يا أهل بابل هل سحر فتبرئني
منه النذور وهل داءٌ فتشفينا؟
يا أهل بابل ردوا سحر ساحركم
أو فاتركوا الولد المجنون مجنونا
أنا المريض ومالي في الشفاء يدٌ
وهل يعيش لكي يشفى المحبونا؟
حفرت قلبي على جذعني من شجرٍ
ورحت أسكب فيه الماءَ والطينا
لكنني - والهوى نجم وصاحبه -
على المسافة ضيعت العناوينا
فكلما هب ريح من منازلكم
فأمسكوني لأبقى الدهر مفتونا.

بيروت ١١ - ١٢ - ٢٠٠٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كولن ولسون (*)

ت: أحمد عمر شاهين (*)

اعتراض على الرواية

لدى اعتراض واحد بسيط على معظم الروايات: إنها بلا فائدة ولا تؤدى إلى اية نتيجة. هناك حكايات اقتبسها د. ســوزوكى من فلسفة الزن التى تقول إن التأمل الباطنى هو مصدر الفهم، فانظر ماذا ترى:

سـأل سوى فينج مرة تشانج تشنج الذى صعد ليرى السيد فى غرفته، ما ذلك؟ فأجاب: الجو جميل واليوم مناسب لأداء الأعمال الخارجية.

ومرة ثانية رأى سوى راهبًا مارًا فى الشارع. فأشار إليه أن يقترب وسأله: إلى اين أنت ذاهب؟ فأجاب: للالتحاق بالخدمة العامة، فقال: إذن امض.

هاتان القصتان ليس لهما هدف، واشك كثيرًا إذا كانتا تحملان اى معنى رمزى عميق. ولكن حين تقرأ دستة من امثال هذه القصص، يحدث لك شىء طريف: تلاحظ فجأة أن شيئًا ما يحدث فى طريقة تفكيرك.

فأنت تتوقع من القصة أن يكون لها أثر شديد حين تصل إلى السطر الأخير، وحين لا يحدث هذا الأثر، يثور داخلك نوع من الإحباط، ويشعر العقل أن المعنى هنا قد خدعه، فتقول بغيظ: تلك القصة بلا معنى، إلا إذا كانت أحداثها تخدم وظيفة ما - تؤكد المعنى - وإلا فإننا نشعر بن هذه الأحداث غير مبررة.

لكن هل يعنى ذلك أن الحكاية ليس لها معنى لأنها ببساطة لم تترك أثرًا شديدًا فى القارئ؟ أو إننا نسمح لهذا الأثر فى النفس فى قصة جيدة أن يحمل المعنى كله نافيًا عن بقية الأحداث مغزاها؟

(*) رحل الأديب والمترجم احمد عمر شاهين عن عالمنا فى اول اكتوبر الماضى، ويجد القارئ كلمة فى تأبينه داخل هذا العدد ص ١٥٠.

(*) هذا المقال كتبه ولسون كمقدمة لطبعة جديدة من رواية «رجل بلا ظل».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الذى قلته، يساعدنى على توضيح ما الذى يزعجنى فى الرواية منذ وجودها فى إنجلترا من ديفو وريتشارد سون حتى الآن.

إنها تنساب بهدوء لتصل إلى هدفها بوضوح، لكن ما هو هدفها فى النهاية؟ أن تتزوج باميلا السيد ب! أو أن يموت روبنسون كروزو فى فراشه بهدوء؟ نحن على استعداد أن نتقبل هذا الهدف، ونضع الكتاب جانبًا وننساه. لكن يظل فى داخلك عدم اقتناع بأمثال هذه الروايات. إنها بلا هدف مثل حلوى فاسدة.

سأكون أول من يوافق على أن هذا «اللا هدف» للرواية هوالثمن المدفوع لمميزات الرواية الفريدة. إن الشكل الروائى يمنح الكاتب حرية غريبة - فيستمرئ الرغى - قارن على سبيل المثال، الأعمال النقدية لـ جون كوبر بويز، بأفضل أعماله الروائية، من «فن التقدم فى السن» و «لذائذ الأدب» فسنجد هنا، كاتبًا مخرفًا كخادم عجوز ثرثارة أو كالعمة «تابيثا» مدعية الأدب. نكاد نسمع ضربات حبك ما يغزله. هنا الحدود واضحة بحيث يبدو «بويز» وكأنه كاتبان مختلفان. فى الآخرين قد تكون الحدود أقل وضوحًا، لكن لا أحد يستطيع أن يقارن بين تولستوى فى كتابه (ما هو الفن؟) وتولستوى صاحب (الحرب والسلام).

بلا شك، إن الرواية تمكن المرء من التعبير عن قوى يجد إنه لا يمكن التعبير عنها بخلاف ذلك. فلو كان انتونى ترولوب أو أرنولد بينيت أو توماس مان بائعى خضار أو تجار فحم فهل كان أحد يعرف إنهم سحرة، أو حتى إنهم يعرفون أنفسهم؟ أشك فى ذلك.

لكن الثمن الذى ندفعه لهذه الحرية ثقيل جدًا. فالروائى مقيد بأرجوحة من العواطف البشرية - أى للقصة - فإذا غامرت بقراءة الألف وخمسمائة صفحة من رواية (جان كريستون) أو رواية (الحرب والسلام) أو رواية (كلاريسا) فستدخل تجربة تشابه تمامًا تجربتك مع قصص الزن التى ذكرتها سابقًا، وخاصة إذا قرأت هذه الروايات فى رحلة قطار طويلة وواصلت القراءة رغم تعبك. فكلما تتابعت وتطورت الأحداث والتعقيدات تبدأ فى التساؤل ثم ماذا؟ وعبر مئتى صفحة وأنت تتابع اقدار ابطال الرواية وبطلاتها تنتظر بفارغ الصبر اللحظة التى يسقطون فيها أو ينتصرون، أو لحظة انكشاف الشخصيات.. ولكن تأتى اللحظة التى تدرك فيها أن متعتك العادية بهذه الانتصارات تعتمد على حسك بأن هناك شيئًا ما يتحقق، وحين تمضى الرواية إلى مشاهد أكثر تعقيدًا تدرك أن هذا الإكمال أوالمط مبنى على الوهم أوالمستحيل. وحقيقة الأمر هى كالتالى: تكون الرواية مبررة تمامًا للقراءة إذا استطاعت أن تعطيك إجازة من نفسك، ولو تفحصت معظم الروايات جيدًا ستجدها لا تؤدى إلى شئ. فلو قرأت كتابًا فى الفلسفة قد تشعر بعد الانتهاء منه كأنك وصلت إلى هدف، سواء اقنعك أو لم يقنعك فتلك مسألة أخرى.

فى نهاية رواية (الحرب والسلام) أو رواية (جوير سكالد) تشعر كأنك فى رحلة دائرية داخل باص وإنك تنزل من المحطة نفسها التى صعدت منها. وإذا كانت الرواية قصيرة، أو قرئت على دفعات، فقد قمت بنزهة قصيرة فى أرض جديدة قد تشعرك بالانتعاش ويصبح الهدف غيرمهم. وإذا واصلت القراءة - فى رواية طويلة - فإن شعورك بالانتعاش يختفى وتتوقف عن الاستمتاع

بالمشاهد، وفجأة تنتابك فكرة لا جدوى فى هذه الرحلة الدائرية للباص.

فى بداية الرواية، كان المؤلفون غير محنكين لإدراك أن أحداث القصة هى الشىء الأساسى، فهو لم يتساءل إذا ما كان «عوليس» سيخوض تجربة النزول من الذروة حين يقدم نهاية الحكاية بعد عودته إلى إيثاكا، كما أن مؤلف (كتاب يعقوب) شعر بذلك بجلاء فختم بالكلمات «ولقد عاش بسعادة بعد ذلك»، وكانت نهاية تامة ومقنعة.

ولم يتم إلا فى منتصف القرن التاسع عشر أن بدأ المؤلفون يدركون أن نهاية الرحلة أقل أهمية من المشاهد التى فى الطريق. كثير من الروايات فى القرن الثامن عشر سُردت عن طريق الخطابات، وهذا يعنى أن هناك مشاهد قليلة فيها، وتُقرأ فقط من أجل الحكاية التى تحتويها. وحين أدرك فلوبير أن النهاية ليست على هذه الدرجة من الأهمية بالنسبة لما يحدث فى الطريق، تغيرت الرواية إلى الأفضل. فبدل أن تُروى القصة بالرسائل واليوميات.. إلخ، أصبح عليها أن تخوض نوعًا من الوحدة الداخلية ولابد من الانتباه بدرجة أكبر إلى واقعية المشاهد الفردية. وإذا حاولت الرواية أن تأخذك خارج نفسك، فعلى الروائى أن يجعل عالمه مقنعًا قدر الإمكان.

ولكن حتى فلوبير وتورجنيف لم يكونا على المستوى المطلوب، وكتبا روايات ليست مرموقة فى أسلوب بنائها، إنه هنري چيمس الذى قدم مدرسة (الوسائل قبل الغايات) فى أنقى حالاتها، رواياته رقصات طقوسية وأحداث كلاسيكية رائعة. وبدا إنه يقول «هناك طريقة واحدة لرواية كل قصة، وهى الطريقة الصحيحة لروايتها، فإذا دُرست القصة جيدًا - مثل مسألة رياضية فإن طريقة كتابتها تتجلى على المؤلف، فتكون مقدماته ممتعة، لأنه مثل الرياضى المتحمس يستمتع بأخبارك بالتفصيل كيف يعالج عمله ويقترب من مشكلاته.

الملاحظات التالية لا أقصد بها نقد هنري چيمس ، فمن السهل جدًا القول إن ما كسبته رواياته فى الشكل فقدته فى المضمون. لأن الإتقان الرياضى الزائد يكون لا حياتيًا أى بعيدًا عن واقع الحياة. وليست الحيوية هى ما تفتقده هذه الروايات، فرواية (السفراء) على الأقل حية مثل أبراج بارشستر، إنها المفاهيم الثقافية الحقيقية ، الحكم الأخلاقى الحقيقى، أخطاء هذه الروايات إنها ليست ثقافية بدرجة كافية.

هناك مراسلات متبادلة مهمة بين برنارد شو وهنرى چيمس حول مسرحة رواية الأخير (أوين وينجريف Owen Wingrave وهى رواية أشباح، عن شاب داعية للسلم يتحدى كولونيلاً عسكريًا سابقًا، ويثبت شجاعته الأخلاقية لكنه يموت فى العملية. وقد كتب شو «إن ما تحتاجه المسرحية فصل ثالث يكتبه والدك» - كان والد چيمس الذى دينيًا أخلاقيًا - وأصر على أن بطل المسرحية «أوين» لابد أن يفوز ويحيا، فالنهاية الحالية جبانة، وأنهى شو رسالته «الناس لا تريد أعمالاً فنية، إنهم يريدون المساعدة». وكان شو على حق.

وكان رد هنري چيمس دفاعًا ملتهبًا عن القيمة المجردة للفن، وانتقد الهدف الذى أراده شو، إن أهداف هنرى چيمس الفنية، بما وصلت إليه، كانت ممتازة. ومن يقرأ الدفاتر التى كان يدون فيها ملاحظاته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخاصة. يعرف أن فكرة الرواية تأتيه بوحي مفاجئ على شكل رؤى ذات حيوية فريدة، من الصعب حفظ عطرها النادر، وما يفعله حين يجلس ليكتب هو خلق وعاء يمكن أن يحتفظ بكل قطرة من هذا العطر دون السماح له بالتبخر، وكان يفعل ذلك بشكل جيد، لكنه ما إن يمتلك «رؤية» القصة، فإنه ينسى كل الغايات الأخرى سوى كيفية سردها بطريقة جيدة. والنتيجة أن عمله يتضرج بروح مهزومة تتعلق بمرحلته العمرية (وهو نفسه يدرك أن كثيرًا من هذه الروح المهزومة، كان انغماسًا رومانسيًا فى الذات).

كان شو يدق على الفكرة التى تقوم عليها نظرية الرواية ككل، ولأن الرواية عادة لا تؤدى إلى هدف ما، فلا يوجد سبب فى أن نجعل من القصة أيضًا موضوعًا ليس له هدف. وتلك هى النظرية التى قبلها ضمنًا روائيو نهاية القرن التاسع عشر. كان تولستوى على حق حين قال إن كتاباته الأخلاقية تعادل أهمية رواياته. إن نظرية الفن الخالص أو الفن للفن أعطت أتباعها عذرًا فى التوقف عن التطور كآدميين،وحين نتفحص أعمال معظم أتباع فلوبير و زولا نجد أنهم مراهقون أخلاقيون مثل أسيادهم. إن رفض العالم الساذج الذى دعا إليه فلوبير، يعود للظهور فى الرومانسية المقيدة عن جسنج، ومور، وبنيت، وموباسان، وهايسمنز، وجويس، وأوسكار وايلد. الكل يهرب من حمل المسئولية الأخلاقية بالتظاهر بأنها ليست من اختصاص الفنان وربما يكون جيمس جويس الرمز الممثل لهذا الموقف. فقد أعلن أن الفن لابد أن يكون ثابتًا، فالجمال ساكن، والفن الذى يتجه إلى هدف غير نقى. ومع ذلك، فإن تعاليمه هذه ليست سلبية تمامًا، فـ جويس مثله مثل هنري جيمس يعتبر أن على الفنان أن يقدم بشكل ما جوهر الحقيقة، هذه الحركة الفنية - الفن من أجل الفن - كانت جزئيًا ثورة ضد ضحالة العقلانية المحضة والعقل الخالص فى القرن الثامن عشر. لقد شعروا بأن العقلانية عاجزة عن التعامل مع جوهر الحياة. من الممكن أن تكون الرواية أقل قيمة من البحث العلمى، وبالتالى فإنها تستطيع أن تقتحم جوهر الحياة بكفاية تتجاوز مقدرة العقلانية. هذا حقيقى تمامًا، لكن الخطوة التالية من النقاش هى التى يثور حولها الشك. أن الرواية لا تهتم بالغايات بالمعنى الذى تفهمه العقلانية. وليس من المدهش أن ظن النقاد أن «عوليس» تمثل نهاية الرواية، فالحقيقة، إنه فى مجالات معينة، فعوليس تتفوق على أية رواية سبقتها بأنها أكثرواقعية. هناك فصل فيها يحاكى جويس بتهكم أساليب الكتاب السابقين من مالورى إلى جورج إليوت، ويبدو أن هدفه هو أن يقول إنه يمعنى ما يتفوق عليهم جميعًا. وهو بالفعل كذلك. ولاحظ النقاد إنه بكسب هذه الدرجة من التفوق، قد ترك خلفه كل شئ يتعلق بالبناء الروائى. هذا الاتجاه كان واضحًا تمامًا، فعند بنيت مثلاً، كان أفضل أعماله تأثيرًا هوالعمل الذى يشبه بالضبط الحياة اليومية بكل تفاصيلها وضجرها. وبدت (عوليس) بتطورها نحو زيادة الواقع فى الرواية،وكأنها تقود القارئ إلى نفور متزايد من الرواية. وخطت فينجازوبه خطوة أبعد فى هذا الاتجاه، برغبة جويس بتجاهل موكب اللا معنى والسبب والمسبب عند الروائى. حاول أن يجعل الرواية تمثل جوهر الواقع النقى بحيث يمكن وصفها «كتاريخ برؤية عين الرب». وهى

http://Archivebeta.Sakhrit.com

بذلك تشير بأنه إذا سعت الرواية جاهدة نحو الواقعية بدلا من لا جدوى الأحداث - كما فى كثير من الروايات - فإنها ستتصل إلى طريق مسدود.

لكن وجهة النظر هذه، يمكن قبولها فقط إذا قبلنا بفرضية **جوميس**، اما إذا قبلنا وجهة نظر شو فهناك خيار آخر.

يفترض **جويس** أن هناك طريقين للرواية الواقعية عليها أن تسير فى أحدهما: قصة بلا جدوى لايمكن أن تكون نهايتها واقعية أبدًا - لأن الحياة تسير، أو نوع من البحث الغامض نحو «الواقعية» الذى يرى فى القصة شيئًا خارجًا عن الموضوع أو على هامشه. وهذا الطريق الثانى هو الأصعب، والفضل لـ **جويس** فى السير فيه. لكن هناك طريق ثالث أصعب من الطريقين السابقين، وهومحاولة سرد قصة برفعها إلى مستوى الحقيقة، ويمكن القول ان الرواية النموذجية لهذا النوع قد تتمثل فى حياة قديس يحقق فى النهاية واقعية عليا. إذا استطاع الروائى وصف هذه الواقعية بطريقة تنقل القارئ إليها، فستكون هذه هى الرواية النموذجية الكبرى، لأنها ستتحرك على مستوى القص، ثم تنتهى بأن تنقل القارئ إلى الحقيقة. **ميلفيل**، **وهسه**، **وديستويفسكى**، كلهم حاولوا كتابة هذا النوع من الروايات - وهى التى يسميها اى. م. **فورستر** روايات تنبئية - لكن لم يكتب احد بعد رواية - حتى ولو بنجاح جزئى - استطاعت ان تحمل القارئ تجاه الحقيقة (الوجود الحقيقى).

وبالضرورة، تكون هذه الروايات التنبئية إلى حد ما، روايات أفكار، لأن الأفكار بالطبع - **روسو** **وبيكوك** وحتى **لانـــدور** كانوا يسيرون فى هذا الاتجاه - لكنها كانت روايات ذات اهتمام سطحى بالأفكار، وليست محاولة للاقتراب من الوجود الحقيقى. وكان **ديستوفيسكى** الأول بين هؤلاء الروائيين، وهو الروائى الذى أراد الاقتراب أكثر من الوجود الحقيقى، وكان على استعداد أن يستخدم الصراع - لبعض الوقت - من أجل ذلك. هناك قلة أخرى من الروائيين، أفضلهم وأقلهم تقديرًا هو **هـ. جـ. ويلز**. رواياته الأولى كانت تحمل بعض التشائم وكتب عن نهاية العالم - فى آلة الزمن - أو عن قسوة الطبيعة - فى جزيرة د. **مورو**، كتب ذلك بعدم تحيز موباسانى - نسبة إلى **موباسان** - واستمرت هذه الفترة حوالى عشر سنوات، ولكن بحلول ١٩٠٦ استطاع ان يخرج منها، وكتب اتهامه للغباء البشرى. ففى رواية (تونونجاى ١٩٠٩) وضعت بالفعل الصفات التى تميز كل أعماله الأخيرة: رغبته فى ان يكتب بأهمية وسرعة عن مشاكل حقيقية - المشاكل التى يشعر بها وقت الكتابة - وفى الوقت نفسه يقص قصة. أحيانًا تكون النتيجة رائعة - كما فى (مستر بولى) - وأحيانًا لا مبالية كما فى رواية (زواج). فى روايته (النار دائمة الاشتعال) ارتفع إلى درجة من الكثافة والانفعالات الحادة بحيث يمكن مقارنته بـ **ديستوفيكى**، وفى روايته (عالم وليم كليسولد) حاول أن يجعل الرواية بحجم الحياة، وفشل. ومع ذلك فكل رواية من روايات الأفكار التى كتبها مقروءة الآن تمامًا كما كانت مقروءة زمن كتابتها، وهذا ليس بسبب الأفكار التى بها - فالأفكار تَقَدُم بسرعة - ولكن بسبب الإخلاص الوحشى لعقل **ويلز** وهو يحاول سبر مشكلة لا معنى الحياة، وحتى وهو يكتب بحيادية مثل روايات «أماكن القلب السرية»، و«نجمة تولد»، فإنه يكتب بوجدان يضطر

القارئ إلى احترامه. فى رأيى الخاص، فإن أعمال ويلز بعد روايته (تونو بنجاى) أكثر أهمية وإمتاعًا من كل ناحية، ويبدو لى أن الجدل بين ويلز وچيمس حول كتاب ويلز (هبة Boon) مثل آخر لسوء الفهم المأساوى الذى تكرر كثير فى تاريخ الفن. ويمكننا التسامح أكثر مع چيمس ، ولقد استعصى عليه فهم أصالة ويلز، خلالها. وبالإضافة إلى ذلك كان ويلز شعبيًا، غنيًا، وله تأثير. أما چيمس الذى كان يعيش فى قطر يزدرى الفن ولا يهتم به، فلم يحصل ى الاعتراف الذى يستحقه، ولو لم يشعر بالحسد من ويلز لكان ذلك غير إنسانى، لكن ويلز لم يكن لديه دافع لحسد. كان ببساطة مغرورًا، ومع شو و د. هـ. لورنس كان الأكثر حيوية وثورية فى جيله.

وكروائى، فإن ويلز ينقصه ما يمتلكه چيمس ، الرغبة فى إعطاء كتبه الوجود الحقيقى حتى لو لزم الأمر ألف ضربة فرشاة جميلة. فهو يستطيع الكتابة فقط عن حياته وتجاربه الخاصة، ولكن ليس عن حيوات وتجارب الآخرين. وما زال ما أضفاه على الرواية ليس تقليديًا بأى شكل كما تظاهر أتباع چويس وإليوت. فإذا كانت (وليم كليسولد) رواية جيدة، فهى جيدة بالضبط بالطريقة نفسها التى للأرض الخراب أوالمشهد الليلى للبلدة فى (عوليس) - مشاعر مكهربة وحدة انفعالات وجدية شخصية. وكرواية تجريبية فإن (وليم كليسولد) جريئة كعوليس، وبطريقتها الخاصة على الدرجة نفسها من النجاح. ومثل (عوليس) فهى تبين أن الأشكال الروائية القديمة لم تعد كافية، وهى تحتوى على صفحات مملة وراء صفحات مثل (عوليس) ما عدا إن هذه الصفحات المملة الكثيرة فى (عوليس) مصحوبة بتجريب جاف ووصفى طبيعى. أما (كليسولد) فالصفحات المملة مصحوبة بقطع جافة من السياسة أو علم الاجتماع، وكلاهما لديه حيوية فى السرد تتغلب على ذلك. لكن ما اهتم به مدى ما عالجته الروايتان من مشاكل روائية، وأرى أن (كليسولد) تناولت ذلك أكثر من (عوليس) لسبب واضح أن مشاكل الرواية الحديثة هى من طبيعة المشاكل التى واجهت ويلز.

ما أريده، وأشعر أن من الممكن تحقيقه يومًا ما، أن أكتب قصة مكثفة لدرجة إنه يمكن قراءتها خمسين مرة دون ملل، ليس كتاب أفكار بالمعنى الذى كتبت به كتابى (اللا منتمى)،ولكن كتابًا يتعامل مع الحياة بالشكل الذى نضطر أن نعيشها به. ومن الطبيعى أن كتابًا كهذا لن يكون رواية جيدة بتعريفنا الحالى للرواية، على الرغم من نجاحها فى أن يكون لها وحدة داخلية وتحكى قصة ما. الاعتراض البسيط ضد رواية الأفكار، هو أن الأفكار تموت، بينما الكتاب الجيد لابد أن يكون كائنًا عضويًا حيًا بعدة معان، مثل اللوحة التى يمكن أن يُنظر إليها بعشرة طرق مختلفة. لكن ألا يوجد أفكار لها مثل هذه الحيوية؟

يمكننا القول أن (فاوست)، و(الإنسان والإنسان الأعلى) مسرحيات أفكار، وهذا لا يمنع من كونها أعمالاً فنية رائعة بمعنى الكلمة.

لقد اقتربت من هذه المشكلة فى روايتى (طقوس فى الظلام)، ولقد فشلت فى تحقيق ما أريد، وكافحت من أجل حل وسط - رواية تحكى قصة وتقتحم الأفكار قدر ما تستطيع على شرط ألا تقوم هذه الأفكار بالعمل والحركة مثلما فى رواية (كليسولد). فى روايتى (رجل بلا ظل) نحيت جميع المشاكل جانبًا، وكتبت الكتاب فى

صورة يوميات، لقد عدت إلى الشكل الروائى الذى هجره **فلوبير** بدعوى إنه غيرمناسب ودخيل على الرواية. ولكن بتركيز الرواية حول الجنس، فلقد أعطيت نفسى ميزة غير عادلة بالنسبة للروائيين، وهى من وجهة نظر ديفو أو **چويس** أو غيرهما لا يمكن أن تسمى رواية، لكنى غير مهتم بما يمكن أن تسمى أكثر من اهتمامى بمحاولة تخمين ما يوحى بها شكلها النهائى النابع من قوانينها الداخلية، لأنى وأنا أكتبها كنت واعيًا أن قول الأشياء بهذه الطريقة ضرورة حتمية. فلابد أن يكون هناك نوع من الكتب تقوم بهجوم أمامى على الوجود الواقعى الحقيقى الذى عرفته الرواية عمومًا، ليس الواقعية أو الخيال الجامح أو رواية الأفكار التى تتمسح باستمرار بمطالب الواقع وأن المشاكل لابد أن يعبر عنها إلى مدى معين، هى أقل من كتاب، منها كرصاصة مطلية تحاول أن تشق طريقها عبر سطح اللا جدوى إلى معنى أصلى مختلف للواقع.

إن الكتابة عن الجنس، تثير سلسلة أخرى من المشاكل التى نوقشت بنفس الشمول تقريبًا الذى نوقشت فيه مشاكل الرواية الأخرى.

فالقراءة فى معظم الموضوعات تثيرنا عاطفيًا أو ثقافيًا، والقراءة فى الجنسين قد تثيرنا جسديًا أيضًا، وهدف الكتابة عمومًا العقل والعاطفة. وثم تشابه هنا بين الكتابة والرسم. فالصورة الفاحشة من المتفق عليه أن لها قصد مختلف مثلا عن لوحة (اغتصاب لوكريس) مع أن هناك تداخل فى الصورتين لمدى معين، والمشكلة تثور فى منطقة التداخل هذه. لقد أقام د. هـ. لورانس معرضًا للوحاته، لكن المعرض أغلق بحجة إنه شهوانى، وقد رأيت اللوحات، إنها شهوانية لكن بالمعنى نفسه الذى كانت فيه روايته (نساء عاشقات) شهوانية.

أردت كتابة رواية وجودية عن الجنس، ولو كنت أكتب إلى جنس مثقف يعيش فى المريخ ولا يمكن أن يثار جنسيًا عند قراءتها، فلا توجد مشكلة، فالأفكار والجنس تتوالف معًا، وهناك بديلان محتملان: تجاهل إمكانية أن بعض القراء قد يقفزون عن الأفكار ويبحثون عن اللقطات الجنسية، أو يسلكون طريق القراءة العادى، وأنا أميل إلى الخيار الأول مع أننى أدرك أن ذلك سيجعل الرواية القذرة تظل قذرة من **وجهة النظر الچيمسية للرواية؟**

وأكرر السؤال: **ألم يحن الوقت الذى نبدع فيه نوعًا جديدًا من الرواية؟ نوعًا تصوره بضبابية وأنا أكتب** رواية (رجل بلا ظل)، **الرواية القديمة فى القرن التاسع عشر تشبه سفينة فى البحر، تبحر فى طريقها دون أن تلقى التفاتًا كبيرًا إلى مشاكل قرائها، إنها فقط تأخذهم** فى رحلة. أما الرواية الچويسية - نسبة إلى **چيمس** چويس - فقد هدفت إلى الكتابة النقية الخالصة كما هدف سيزان إلى الرسم النقى الخالص - ملاحظة الواقع بدقة والاهتمام القليل بالموضوع - فانبوبة الموقد قد تقوم مقام الجبل - وطريقة التقديم هى كل شىء، لكن حين أفكر فى الرواية التى كتبها **ديستوفيسكى وويلز** أفكر فى بلطة تضرب شجرة فتتطاير منها رقاقات الخشب، ليس تخلصًا من الواقع أو وصفًا له، ولكن هجومًا عليه. ما نحتاجه هو الواقعية الوجودية التى ترغب فى تغيير الأشياء، دون تقرير ولكن من خلال السرد الروائى.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

كاميليا صبحى

أمادو
صوت الشعب البرازيلى

توفى فى شهر اغسطس الماضى چورچ أمادو، أكبر روائى برازيلى معاصر، متأثر بأزمة قلبية فى بلدته «باهيا» عن عمر يناهز ٨٩عامًا.

تركزت أعمال امادو حول الثورة والاضطهاد، وكتب عن شهوانية شعب باهيا المخلط وكذلك عن تدينه ايضا. رشح امادو اكثر من مرة لنيل جائزة نوبل ولكنه أبدا لم يحصل عليها.

ولد چورچ أمادو عام ١٩١٢فى فيراداس، جنوب مقاطعة باهيا البرازيلية، فى منطقة لإنتاج الكاكاو. وهو ابن مالك عقارى بسيط وامه من أصل هندى. هذا الرجل أصبح فيما بعد واحد من اكبر كتاب البرازيل وأكثرهم شعبية.

فى عام ١٩٣١، وبعد وصول الدكتاتور چيتوليو فارجاس إلى الحكم، نشر چورچ أمادو، الصحفى المبتدئ انذاك، أول رواياته (بلد الكرنڤال) وهو بعد فى التاسعة عشر من العمر. وقد ظل طيلة حياته رافضًا أن يترجم هذا الكتاب حتى بداية التسعينيات، ربما لأنه ظل طيلة حياته رافضًا عجرفة وشك باولو ريچر الشخصية الرئيسية فى الكتاب. يقول امادو «كل هذا التشاؤم الموجود فى الرواية مصطنع كل الاصطناع، وهو من باب السذاجة الادبية».

أما فى رواية (كاكاو) فيصف من خلالها الطبقة الريفية الكادحة من رجال و نساء عانوا من العبودية وعاشوا حياة أقرب إلى عيشة الدواب. كتب امادو بلغتهم الحادة المحدودة فكانت النغمة الصحيحة مقابل لغة الوجهاء المستلهمة من البرتغالية. وأيًا كان لون هؤلاء الفلاحين فقد اجتمعوا على كراهية أسيادهم الطغاة. ولم

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

يكن الحل فى مجرد أن يصبحوا أثرياء لأ ن هذا لن يمنع عمليات الاستغلال من الاستمرار. وتنتهى أحداث الرواية بتكشف اتجاهين رئيسيين: الوعى الطبقى من ناحية، والصراع بين الطبقات من ناحية أخرى، لتخرج البرازيل من العصور الوسطى إلى زمن الحداثة وتنزلق نحو الراسمالية.

فمنذ قيام ثورة ١٩٣٠ والدكتاتور چيتوليو فارجاس يدافع عن المصالح الإمبريالية لأمريكا الشمالية. وحتى انتحاره عام ١٩٤٥ ستظل البرازيل تشهد فترات قهر اليمة سيكون من ضحاياها خصم الدكتاتور اللدود: الحزب الشيوعى البرازيلى. فقد طارد الدكتاتور قادته ومناضليه ومفكريه بلا هوادة أو شفقة، وتعرضوا للسجن والتعذيب. وعن هذه الفترة نستطيع أن نقرأ كتابىّ (فارس الأمل) الصادر عام ١٩٤٢و (أنفاق الحرية) الصادر عام ١٩٥٤ والكتاب الأخير رواية تاريخية تقع فى ثلاثة فصول.

فى سن الرابعة عشرة التحق امادو بالمدرسة الثانوية فى السلفادور بباهيا العاصمة القديمة للبرازيل. وشارك فى الحياة الثقافية واسس مع آخرين «اكاديمية المتمردين»، وانضم إلى جماعة «القوس والسهم» للمطالبة بقيم الكرامة. فلم يكن امادو يبالى كثيرًا بالحادثة بقدر ما كان يبحث مع مجموعته عن هوية للبرتغال وللسود والمخلطين داخل علاقاتهم الطبقية الصعبة التى تكشفها رواياته وتندد بها. لقد غاص امادو بمعنى الكلمة فى أعماق شعب السلفادور الصغير، واخذ يجمع المادة التى ستتيح له كتابة ثلاثيته الشهيرة: (باهيا جميع القديسين) وعنوانها الأصلى (چوبيابا) وصدرت عام ١٩٣٥، ثم (مارموروتو) عام ١٩٣٦ و(قباطنة الرمال) عام ١٩٣٧.

استخدم امادو ضمير الغائب فى رواية (باهيا جميع القديسين) ومن خلالها نتابع انطونيو بالدوينو، وهو صبى أسود ثمل بالحرية، ونرى كيف تعلم الحياة فى شوارع المدينة الكبيرة التى ما لبث أن سيطر عليها بعد أن لفظ إليها وهو صغير. «لم يدرك المحيطون بالصبى شيئًا بالتأكيد، بل ربما لم يعرف هو ذاته عن الأمر شيئًا». ولكنه مثل امادو يستشعر هذا بداخله أكثر من أى شخص آخر، ويستمتع بالأمر على طريقته. فهو زعيم لمجموعة من الأشقياء، ويحضر عند جوبيابا طقوسًا سحرية من أصل أفريقى. وكان يشتغل فى العمل فى الميناء مثل الجميع. كان بالدينو نهما للحرية، مفتونًا بطريق المنزل وبالبحر. وماذا عن الموت؟ كان انطونيو ملاكمًا، وعاملًا فى مزارع البطيخ، وفنانا يعمل بالسيرك، ومحبًا شغوفًا بالمرأة، مولعا بها، وبالحفلات والعراك.. أحب بالدوينو امرأة مستحيلة، هى البيضاء ليندينالڤا التى ستصبح فيما بعد بغى درجة ثالثة. وعلى فراش الموت، يتعهد هذا الأسود، بناء على رغبتها، برعاية ابنها. فمن أجلها عمل حمالا للبضائع فى الميناء فتحول من إنسان له ردود فعل همجية، وإن لم تخل من براءة، إلى مشارك فى إضراب يعصف بباهيا. اكتشف العملاق الأسود معنى التضامن وبدأ يعرف قوة العمال حين يتحدون، «فكان هذا بمثابة ميلاد جديد له». ربما كان هذا التحول مباشرًا، شديد التفاؤل، ولكنه فى رأينا يتخطى حدود «الواقعية الاجتماعية». وقد كتب البير كامى عام ١٩٣٩ معلقًا على رواية (باهيا جميع القديسين) يقول: انه كتاب بديع مذهل.

مهدت هذه الرواية الطريق للكتاب «قباطنة الرمال» الذى يتناول حياة مائة طفل مشرد ينامون فى مستودع قديم بالميناء ويعيشون فى حرية كاملة، فلا ينصاعون إلا لأمر رئيسهم «بيدرو بالا». هؤلاء الأطفال هم نتاج البؤس الذى عم المدينة، وهم يبحثون عن مجرد وسيلة للبقاء، وعن بعض الحنان خاصة أن ليس لهم من احد سوى انفسهم. ومن جانبه، يحاول القس خوزيه بيدرو العامل السابق وممثل كنيسة الفقراء منحهم محبته، ويسعى إلى مساعدتهم، ولكنه يجلب بهذا على نفسه إدانة واستنكار رؤساءه. وفى البحر، ينفس كل من ليمانجا وزنجو عن غضبهما. ويشرعون فى مهمة ينجحون فيها بفضل شجاعة بيدرو. وينقض وباء الجدرى على المدينة، فلا يتمكن سوى البيض من مقاومته بعد أن تم تطعيمهم ضده. ربما نجد فى هذا العمل بعض من الموضوعات والأفكار السابقة، ونلحظ انقياد امادو أحيانا إلى سهولة القص التى يتميز بها.

وتجدر الإشارة إلى اثنين من اهم أعماله: (رعاة الليل) الصادرة عام١٩٥٤ و (حانوت المعجزات) الصادر عام ١٩٦٩، بعد أن أصبح امادو عضو الحزب الشيوعى البرازيلى بالفعل كاتبا ملتزمًا سياسيًا. يقول: ولدت جميع أعمالى من الحاجة إلى مساندة الشعب ضد مستغليه، ومن الرغبة فى الوقوف إلى جانب الحرية، والدفاع عن حقوق الإنسان ضد الانتهاك المستمر لها.»

وحسب صعود أو هبوط الاتجاهات السياسية، انتخب امادو عام ١٩٤٥ نائبًا اتحاديًا للدولة فى سان باولو، ومثل الحزب الشيوعى البرازيلى فى المجلس عام ١٩٤٦، واضطرته الظروف إلى النفى فى الأرجنتين وأورجواى ما بين عامى ١٩٤١ - ١٩٤٢،وفى باريس ما بين عامى ١٩٤٨ - ١٩٥٠ وفى براغ ما بين عامى ١٩٥١ - ١٩٥٢. وأصبح أحد قادة حركة السلام ولكنه انفصل عن الحزب عام ١٩٥٥. وكان قبلها قد حاز (جائزة ستالين فى الأدب) عام ١٩٥٢.

تتميز الروايات التى تحدثنا عنها بواقعية أساسية لاتخلو من لمسات طبيعية فجة. وتتميز بعض الفقرات بنبراتها الغنائية، بل الملحمية العالية. وقد حمل جورج امادو اللغة الأدبية. وسيطرت على افكاره رغبة فى التوفيق الدينى وحب البرازيل، بوتقة الأجناس والثقافات المختلفة، وسعى إلى تمجيد هذا كله.

وفى روايته (مارهورتو) لا يتخل امادو عن الاعتبارات الاجتماعية ولكنه يتراجع بها إلى المرتبة الثانية. فالرجل الذى عاش دائمًا على الأرض، كرس هذه الرواية للبحر. إذ يملك جوما بطل روايته زورقًا صغيرًا يتنقل به بين السواحل، ولا تنقصه بالطبع القوة والشجاعة. فقد انقذ احد السفن من الغرق ذات يوم عاصف. ولكنه حين يمر بأزمة يضطر إلى القيام بأعمال غير مشروعة لدفع ثمن المركبة. ومع هذا، أرادت إيمانجا، الآلهة ذات الأسماء الخمسة، أن يكون البحار على موعد حتمى مع الموت فى البحر. فطبقًا للأساطير القديمة، كانت تلك هى مشيئة إيمانجا، الأم والزوجة، التى تسحب ضحاياها المختارين إلى قاع المياه، فى اتجاه اراضى أيوكا الغامضة. والحقيقة أن المصير المؤلم الذى لاقاه البحار يتناقض بشدة مع رغبته فى الحب والحياة مما يخلق جو من التوتر فى الرواية. يقول امادو: فيروى على سبيل المثال فى حكاية «تيتا

داجراستا»، قصة بغى سابقة عادت إلى المدينة بعد ثلاثين عام، وقد أصبحت أرملة شديدة الثراء تملك منزلا فاخرا فى ساو باولو. وطبيعى أن تحب تيتا، البغى راعية الماعز السابقة، ممارسة الرزيلة. ولكنها مثل جابريللا تتصرف ببراءة تامة، عكس شقيقتها بيربيتوا تمامًا.

ورغم حب أمادو للكاتب الفرنسى رابليه، إلا أن روح المرح التى نلمحها فى أعماله تذكرنا بالفعل بأجواء سرفانتيس. وفى رأى امادو أن هذا يأتى مع الوقت ومع التقدم فى العمر. ويقول «لم يتخلل المرح رواياتى إلا بعد أن بلغت الأربعين، أى بعض انقضاء نصف عمرى تقريبا. بدأ يفرض وجوده على روايتى ويستخدم كسلاح شديد الفاعلية للكشف عن الحاضر والتنديد به والدفاع عن مصلحة الشعب، وأصبح مع الوقت أحد ثوابت كتاباتى.»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الغفار مكاوى

حوار مع الشاعر السورى المغترب:

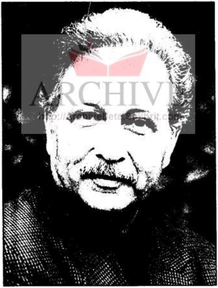
عادل قرشولى

● يشرفنا ويسعدنا فى هذه الأيام بزيارته لمصر الشاعر المرموق فى اللغتين الألمانية والعربية، والعالم الكبير فى الأدب الألمانى الحديث، الدكتور **عادل قرشولى** الذى ينحدر من أصل سورى، ويعيش ويعمل ويبدع منذ مطلع الستينيات إلى اليوم الحاضر فى مدينة ليبزيج. التحق فى ذلك الحين بمعهد الأدب فى هذه المدينة العريقة ليدرس الأدب الألمانى ويتخصص فى علوم المسرح وفنونه ثم حصل على الدكتوراه برسالة عن تلقى مسرح بريشت فى العالم العربى فى سنة ١٩٧٠ - والجدير بالذكر والفخر أيضاً أنه تولى فى هذا المعهد نفسه - بعد تخرجه عام ١٩٦٤ - تدريس الأدب الألمانى الحديث فى جامعة ليبزيج قبل أن يعمل فى معهد الاستشراق من عام ١٩٦٩ حتى تفرغة للكتابة الحرة منذ سنة ١٩٩٣ - وقد صدرت له حتى الآن خمس مجموعات شعرية باللغة الألمانية، هى على الترتيب: كحرير من دمشق ١٩٦٨، وعناق خطوط الطول ١٩٧٨، ووطن فى الغربة ١٩٨٤، ولو لم تكن دمشق ١٩٩٢، وهكذا تكلم عبدالله ١٩٩٥، بالإضافة إلى ديوانين بالعربية: «الخروج من الذات الأحادية» نشره اتحاد الكتاب العرب فى دمشق سنة ١٩٨٥، وموال فى الغربة الذى صدر فى ألمانيا عام ١٩٦٧، حصل الشاعر عن إنتاجه الأدبى والعلمى على جائزتين رفيعتين هما : جائزة الفن التى تعتبر الجائزة الأدبية الكبرى لمدينة ليبزيج سنة ١٩٨٥، وجائزة «أدالبير فون شاميسو» التى قدمتها له أكاديمية الفنون فى مدينة ميونيخ سنة ١٩٩٢، وهى أهم جائزة تقدم لكاتب من أصول أجنبية تقديراً لإنتاجه الذى يمثل إغناء للأدب الألمانى.

وعادل قرشولى شخصية فريدة ذات جوانب متعددة، هى أشبه بشجرة شعرية وارفة حاولت -ونجحت فى محاولتها المضنية نجاحاً مذهلاً! - أن تمد جذورها فى تربة وطنين، وترتوى من ينابيع تراثين، وتنشر ظلالها الندية فوق أدبين وعالمين وحضارتين ولغتين.. وإذا كانت الغربة هى الموضوع الأساسى والإشكالية الكبرى التى طبعت جهوده الإبداعية والنقدية بطابعها وحركتها فى دوائرها، فإنه بشعره وفكره وحياته - وسط الصراعات والتناقضات والمصادمات التى لم تتوقف سيطرتها على العالم وتعذيبها للبشرية! - يمثل فى تقديرى جسراً عظيماً ممدوداً بالمودة والتواصل والمشاركة الإنسانية العميقة بين شاطئين يبدوان متباعدين أشد التباعد، وإن كان الشعر والحب يقرب بينهما كل القرب.. ولا شك أن مثل هذه الحياة الخصبة التى أغناها صاحبها بإنتاجه الغزير فى الشعر والدراسة والترجمة من وإلى اللغتين - أو قل الوجودين الحميمين فى

وقت واحد! – ولاشك أنه يثير تساؤلات لا آخر لها عن مواجهة الغريب لغربته وتحديه لها ثم تجاوزها – لا سيما في ديوانه الأخير الذى سبقت الإشارة إليه – إلى آفاق إنسانية تتسم بالشمول والعمق معًا – ومن هذه التساؤلات كان حوارى معه عن قليل من كثير يوحى به فكره وإنتاجه ونجاحه فى انتزاع الاعتراف والإعجاب به من الآخر؛ من ذلك إشكالية الكتابة بلغتين، والعلاقة بين الذات والآخر، وانعكاس الفكر الجدلى على صوره الشعرية التى ظلت محتفظة بسحرها الشرقى والغربى، بجانب السؤال عن تأثير **بريشت** عليه، فضلاً عن بعض الشعراء والنقاد الألمان الذين احتفوا به وكتبوا عنه وأصبحوا من أعز أصدقائه – دون أن أنسى قبل ذلك كله وبعده مواقفه الشجاعة من بعض القضايا القومية التى لم يتردد لحظة عن التعبير عن آرائه الجريئة فيها، دفاعًا عن الحق، وتصديًا للتحيز المسبق والإعلام المغرض..

● بعد السلام والترحيب به فى وطنه الثانى والعودة بالذاكرة إلى اللحظات النادرة، من اليوم العشرين من شهر مارس الماضى، التى قضيناها – زوجتى وأنا – فى ضيافته ببيته العامر بالدفء فى ليبزيج ونحن فى طريقنا إلى مدينة فيمار – بدأت بسؤاله عن إشكالية الكتابة بلغتين وكيف توصل – بعد كفاح طويل – إلى استيعاب اللغة الأجنبية إلى حد التفكير والشعور من خلالها وكتابة الشعر بها وترجمة بعض روائع الشعر والمسرح العربى الحديث إليها فضلا عن بعض روائعها المسرحية والشعرية ـ لـ **بريشت** وغيره ـ إلى لغته العربية فتفضل بقوله:



الشاعر السورى عادل قرشولى

■ لاشك أن هذه إشكالية معقدة ومتشابكة جداً، وهى تختلف فى حقيقة الأمر من تجربة إلى أخرى، كما أنها ليست ظاهرة جديدة فى الأدب العالمى، وإنما ترجع إلى العصور القديمة ـ فهناك كثيرون كتبوا باليونانية واللاتينية معًا ـ وفى العصور الحديثة كتب **بيكيت** مثلاً بالإنجليزية والفرنسية، كما كتب **بيتر فايس** بالسويدية والألمانية، حتى إن الشاعر **راينر ماريا رلكه** كتب قصائد بالفرنسية.

أنا شخصيًا لم اكتب القصيدة الألمانية إلا بحكم الضرورة، بل اكاد اقول بحكم الصدفة. فقد اتيت إلى المانيا فى مطلع الستينيات، وكانت لى تجربة شعرية غضة باللغة العربية انشرخت قبل أن تكتمل وتتكون لها ملامح متفردة. وقد اعتبر بعض الأصدقاء الذين يكبروننى فى السن أنها كانت تجارب متميزة بالنسبة لجيلى انذاك – ولذلك ضممت إلى رابطة الكتاب العرب فى تلك الفترة فى الخمسينيات – وأنت تعرف أن هذه الرابطة كانت تضم أصواتًا أدبية هامة معبرة عن تلك المرحلة – نذكر منهم **البياتى وحنا مينا، وشوقى بغدادى وعبالرحمن الشرقاوى**،

على سبيل المثال لا الحصر - لم تكن قصائدى الأولى فى الحقيقة ذات نبرة مرتفعة، بل كانت على العكس تماماً تتميز نتيجة قراءاتى الأولى للشعراء الرومانسيين العرب - أمثال **جبران وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل والأخطل الصغير وامين نخلة واحمد زكى ابى شادى** وشعراء المهجر اللبنانيين بصفة خاصة - اقول تتميز بإيقاعات هامسة. وقد بدأ توجهى للقصيدة السياسية فى حقيقة الأمر بعد العدوان الثلاثى على مصر، وكنت آنذاك فى العشرين من العمر، ومن يقرأ قصائدى فى تلك المرحلة يرى انها كانت تحاول المزاوجة بين الرومانسى والسياسى - ولى مثلاً قصيدة عن جميلة بوحريد نشرت مع قصائد مماثلة عن هذه المجاهدة الجزائرية فى القاهرة سنة ١٩٥٧ او ١٩٥٨ على ما اذكر إلى جانب قصائد **للشرقاوى وحجازى وصلاح عبدالصبور وفؤاد حداد**، وفى هذه القصيدة كنت أحاول ايضاً هذه المزاوجة..

● **هل تذكرون نص هذه القصيدة أو غيرها مما يمثل تلك المرحلة؟**

■ هذه اولاً هى قصيدة: يد الفارس» التى ترجع إلى عام ١٩٥٨ وكنت قد أهديتها إلى المجاهدة الجزائرية العظيمة :

«يا يدًا تطرق أبواب السجون/ يا يداً تزرع فى الصدر الشجون/ يا يداً تقطف من كل العيون/ دمعة الحب الحنون/ اقطفى من قلب عينى ابتسامة/ وارشقيها فى فم مازال طفلاً/ لم يدغدغه الزمان/ لم يلملم ضحكة الجيران/ لم يكد يولد حتى انطفأت فى قلبه الألحان/ آه يا ضحكتنا/ ياويله من يطفئ الألحان/ فى فم كالكرز الراحل يذوى/ ويله/ من غضبة الإنسان»..

وهاتان قصيدتان تسرى فيهما انفاس الرومانسية الناعمة الحالمة بما فيها من همس وعذوبة وحنان - والقصيدة الأولى بعنوان «وشوشة»، وترجع على ما اذكر إلى سنة ١٩٥٥:

«كالحفيف/كالعيون الناعسات/ حين تحكى/ كعناق الأمسيات الحالمات/ للنخيل/ كرفيف الآه فى ثغر حزين/ وشوشتنى/ وسكرت/ أنا من دون نبيذ وبلا تمر وتفاح لذيذ/ اوعنب/ أنا بالبحة اسكر/ واغيب/ وأنا اشهى حبيب/ يوم أسكر/ لا تخافى/ قلت لليل الظليل/ أن يطول/ أن ينادينا إذا اهتز السحر/ او افاق/ وليس فى الليل سوى ذاك العزول/ انا لا اخشى الرفاق/ رفيقى ذلك الحلو القمر/ لاتحدق/ تغضب الهمسة إن قلت الحكاية/ وكفاية/ أن اقول/ وشوشتنى»..

أما القصيدة الثانية، وهى تحت عنوان «القمر الصغير» فيرجع تاليفها إلى سنة ١٩٥٦:

«القمر الصغير/ حلو كبرتقالة، كعاشق صغير/ خيوطه تحيك اللرفاق/ ستائر الحرير/ ليستريحوا فى المساء تحتها/ من تعب الكفاح والإصرار والمسير/.. فراشة/ الوانها مواسم الربيع/ برقة تضمنا، برقة تصيع/ فراشة لا تستريح، دائمًا تطير/ والقمر الصغير/ فى صدرها، يغفو كبرتقالة، كعاشق صغير/... وأنت ياحبيبتى/ عيناك نجمتان حلوتان/ ملؤهما تدور أضواء من الحنان/ عيناك تنسجان لى ستائر الحرير/ كى أستريح تحتها/ من تعب الكفاح والمسير/ وكى أصوغ للرفاق/ مواسم الحرير/..

والقمر الصغير/ قلبى أنا، أضحى كبرتقالة، كعاشق صغير».

وقد كتبت فى تلك الفترة بعض القصائد بالعامية السورية. ومن الطريف ان أذكر أن الشاعر **عبد الرحمن الخميسى** رحمه الله كان فى دمشق وحضر لى أمسية شعرية فى منتصف الخمسينيات. واستغربت إعجابه انذاك بإحدى القصائد التى ألقيتها بالعامية الدمشقية بعنوان «خيطان من مخمل». وعندما عاد إلى القاهرة نشر هذه القصيدة فى إحدى الصحف المصرية - لعلها الجمهورية - مع مقدمة تحدث فيها بود ومحبة عن هذا الشاعر الشاب - ولدى حتى اليوم صورة تجمعنا فى اتحاد الكتاب..

بعنيكى غنيى/ ورد وعسل ونجوم سحريى/ بتقول بدها تروح/ بتقول ما بتروح/ محيرا/ يمكن غزلها قلب شو مغزل/ بخيطان من مخمل/ ومسهرا/ مثل أنا مرات شو بسال/ مدرى عيونا سود/ مدرى شهل فيه لوان ورود/ مدرى مثل فيى/ بنهار صيف وشوب/ مدرى عسل بيدوب/ مدرى سماويى/ لكن بعود بقول/ شو همنى لونا/ هالبنت وعيونا/ شو همنى مادمت عم بغزل/ للناس ويحمل/ كل قلب كل عطشان للفى والميى/ من عنيكى غنيى/ ورد وعسل ونجوم سحريى»..

● **أظن أن هذه النغمة الهامسة كانت مبشرة بتطوركم الجدلى اللاحق الذى بلغ ذروته فى شعر الحكمة الذى تفيض به قصائد مجموعتكم الشعرية الأخيرة بالألمانية وهى «هكذا تكلم عبدالله»، كما تبين أن عالم الباطن هو العالم الذى تمتحون من ينابيعه كما**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستكن فيه نواتكم الشعرية والإنسانية والصوفية المحبة للعالم والمتعاطفة مع الوجود فى كل تجلياته والمرتبطة بآلام البشر وعذاباتهم...

■ أنا فى الحقيقة شاكر لهذا السؤال الجوهرى. هناك كثيرون كتبوا عن الجدلية فى قصائد «هكذا تكلم عبدالله» واعتبروا انها ناجمة عن تأثرى **ببرتولت بريشت** - لكننى لدى مراجعتى لقصائد يرجع عهدها إلى مطالع العمر لاحظت أن هذه النبرة الجدلية موجودة فى تلك القصائد، وأن مصدرها الأساسى لم يكن هو **بريشت**، وإنما ساعد هذا الشاعر والكاتب المسرحى الكبير على نمو تلك البذرة بعض الشىء، ثم ازدادات نموا بعد اطلاعى بشكل أساسى على التراث الصوفى، واكتسبت بعداً اخر ونضجًا جعلها تؤلف بين الجدل والمناجاة..

● ولعلها تختلف إيضًا عن جدلية **بريشت** فى انها لم تقتصر على العقلانى والمعرفى، وإنما نجحت فى التوفيق بين المعرفى والجمالى، أو فى أن تكسو العقلانى بغلالة الصورة الشعرية الساحرة المغروسة الجذور فى بستان الشرق والغنية بعصارة تراثه التخيلى؟

■ فى بداية كتابتى للقصيدة الألمانية فى مطلع الستينيات كانت الجدلية فى بعدها المعرفى تتغلب على البعد الجمالى - اذكر من ذلك قصيدة كانت بعنوان «دياليكتيك» (جدل)، اقول فيها على ما اذكر:

لاننى أحبك/ أحب العالم/ لاننى احبك/ أجده جميلاً/ لو كان فى مقدورى أن أكرهك/ لكرهت العالم/ وكرهت نفسى/ ولأن العالم فى ذاتى/ لكرهت نفسى/ ولاننى لا أريد أن أكره نفسى/ فأنا أحبك.

إن الجدل هنا يقتصر على المقولة، دون تصوير هذه المقولة فى صورة شعرية لها استقلاليتها الجمالية. اعتقد أن بعض قصائد «هكذا تكلم عبدالله» تمكنت من التركيز على البعد الجمالى الذى من خلاله يتجلى المعرفى فى جدليته.

● ربما يؤكد هذا حقيقة الجدل الذى طالما «رفع» نفسه - بتعبير **هيجل** - وتجلى فى صيغ وأشكال مختلفة، بدليل انك استطعت فى هذه المجموعة الأخيرة أن تصل إلى مركب النقيضين، وأن يتمثل هذا المركب فى رؤيتك الشاملة وتعاطفك الكلى مع العالم والأرض والإنسان.. لكننى احب أن انتقل من الجدلية فى ذاتها إلى جدلية أخرى مهمة تتعلق بصراع الذات مع الآخر. كيف استطعتم تجاوز مرحلة الصراع مع الذات الأخرى الالمانية وتمكنتم من تحديها وتخطيها نحو ذات شخصية تناجونها وتخاطبونها، وإن كانت فى تقديرى قد أصبحت ذاتًا شعرية شاملة لامجرد ذات فردية أو شخصية؟

● ليكن مصطلح «الصوفية» مدخلاً للإجابة على هذا التساؤل. فقد قربنى بعض النقاد فى هذه المجموعة بالذات من الصوفية، غير أن الصوفية فى اعتقادى، إن نظرنا إليها من منظور فلسفى، تعنى بدرجة رئيسية بمفهوم وحدة الوجود وبالحلول فى الذات الإلهية. لقد أخذت من الصوفية - فلسفيًا - موضوعة وحدة الوجود وبدأت أفكر من خلالها فى علاقتى مع الآخر. ولكن الآخر بالنسبة لى آخر أرضى. من هنا، ولرفضى فكرة الذوبان فى الآخر، أردت أن أسبر ماهية العلاقة بينى وبين هذا الآخر فى إطار وحدة الوجود التى تضمنا نحن الاثنين. لذلك فأنا لا أريد فلسفيًا التوحد المطلق مع الآخر، لأن فى هذا التوحد نفيًا للذات. ونفى الذات يعنى أن تتخلى عن الذاكرة، ومن ثم عن الهوية، فالإنسان بدون ذاكرة لن يعود إنسانًا، ولن يستطيع التحاور مع الآخر. والآخر بالنسبة لى ليس فردًا ما، فقد يكون حبيبة أو صديقًا أو وطنًا أو طبيعة أو كونًا. ومن هنا ينبغى أن أكوّن مع هذا الآخر علاقة تواصلية يحكمها الود لكى يحل الوئام..

● يمكننى أن أضرب مثلاً شعريًا لما تقوله من مجموعتك الشعرية الأخيرة «هكذا تكلم عبدالله» سآخذ أولاً القصيدة التى لاتفارقنى الصورة الماثلة فيها بكثافة وقوة:

وقال لى/ هو يبحث فيك عنه/ وأنت تبحث عنك فيه/ هو يبقى أنت/ على النوافذ المغلقة/ يقرع بجناحين مضمومتين كقبضتين/ غراب البين/

وفى قصيدة أخرى من المجموعة نفسها تقول :

كن مرة أنا/ وكن مرة أنت/ لأنك لو اقتصرت على أن تكون أنا/ لأصبحت أنا وحيداً مع نفسى/ ولو اكتفيت بأن تبقى أنت وحسب/ صرت حبة رمل فى الريح.

أما هذه الأبيات فتلقى الضوء على إشكالية الأنا والآخر بعبارة بسيطة خالية من أى تجريد فلسفى :

وقال لى/ الآخر هو أنت وأنت هو/ الجسر الواصل بينكما هو الحياة/ وماذا تساوى الحياة/ لو تحطم الجسر.

ومع ذلك كله فهل يحق لى أن أحدس بنوع من التأثر **بنيتشه** فيما تسمونه «التصوف الأرضى» أو الدنيوى، أو ربما برؤية **جوته** المتجهة دائمًا إلى الأرض والعالم والمشبعة فى شعره ونثره بوحدة الوجود؟ وهل يكمن وراء قصائدك فى هذا الموضوع بعض التأثر بالأبعاد الواسعة التى اتخذتها إشكالية الذات والآخر فى الفلسفة المعاصرة، لا سيما فلسفة الوجود؟ أم أن الأمر بعيد عن ذلك كله وربما يرجع - وهذا مجرد فرض أو تخمين توحى به قراءاتى قبل سنوات فى الفلسفة الشرقية - إلى البوذية التى تقول بعض نصوصها ببساطة: أنت هو الآخرون والآخرون هم أنت؟..

● قرأت مثل الكثيرين من جيلى «هكذا تكلم زرادشت» فى ترجمتها العربية **لفيلكس فارس**. والحقيقة أننى لم أعد قراءة هذا الكتاب بالذات لـ **نيتشه** ثانية إلا بعد نشر مجموعتى الأخيرة «هكذا تكلم عبدالله». لا أعتقد بوجود تأثر جوهرى فى هذا الكتاب **بنيتشه**، وحتى بالمفهوم الذى سميته الصوفية الأرضية إلا بالتوجه إلى الأرضى، إلى الملموس والمحسوس. لكننى أختلف معه فى موقفه من علاقة الأنا بالآخر، لأنه فى نهاية المطاف - وخاصة إذا بسطنا نظرياته كما فعل الكثيرون فى زمن النازية - يفسح فى المجال لمفهوم تسلطى بين الأنا والآخر - وهذه النظرة الاستعلائية ليست بالتأكيد هى نظرتى.. إننى بالفعل أكثر قربًا من جوته، الذى تأثر كما تعرف **بسبينوزا** وكذلك من **هيردر وليسينج**، لأنهم كانوا ينطلقون فى مواقفهم من المنطلقات الإنسانية لفكر عصر التنوير. أما بالنسبة لفلسفة الوجود وما تبعها من فلسفات معاصرة كالوجودية مثلاً، فلا شك أن المرء يقرأ فى حياته، إن لم يكن باحثًا متفرغًا، ما يتناسب واهتماماته. ولا يكون التأثر عادة مطلقًا، بل مضادًا فى أحيان كثيرة. لا شك أن مفهوم الوجوديين مثلاً عن الإنسان كمشروع يمتلك الإنسان صياغته وتكوين عناصره بنفسه وما يستتبع ذلك من الشعور بالمسئولية والالتزام تجاه الذات مفهوم جدير بالنظر فيه، وهو هام ابالنسبة للعلاقة مع الآخر كما أفهمها، لكن تعميم مصطلح الوجود ورفض التفريق المعرفى بين المادة والوعى، أى بين الذات والموضوع، ونفى ضرورة وجود العلم أو القدرة على التوصل إلى أية معرفة علمية، كما نرى عند **هيدجر**، لا يتفق مع مفهومى عن العالم. كما أننى لا أعتبر الآخر جحيمًا بل صنوًا وشرطًا لوجودى، ليس لوجودى دونه قيمة حقيقية. ومن هنا يكون على عندئذ أن أبحث عن صيغ للتواصل الودى معه.

● أعطيتم **بريشت** قدرًا كبيرًا من جهدكم ووقتكم وأشهد أننى قرأت فى بعض حواراتكم ما صحح بعض مفاهيمى عنه، على الرغم من أن طول انشغالى بشعره ومسرحه قد أوهمنى فى مرحلة من حياتى بأننى صرت حجة فيه.. هل يمكن أن تحدثنا عن صلتكم بهذا الشاعر والكاتب المسرحى المناضل والمحير معًا، وعن بعض ذكريات عملكم فى الأرشيف الخاص به فى برلين، وعكوفكم على نصوصه الكثيرة التى لم تنشر فى حياته؟

● عظمة **بريشت** تكمن بالضبط فى أنه بالفعل محير، شأنه فى هذا شأن كل كاتب وفنان عظيم، غير أن كثيرين ممن كتبوا عنه من النقاد والدارسين العرب، خاصة أولئك الذين اعتمدوا فيما كتبوه على مصادر غير ألمانية، حولوا هذه الحيرة المتمردة المبدعة إلى ألغاز لاحل لها.. هذا على وجه الدقة هو ما دعانى لكتابة أطروحة الدكتوراه عن بريشت ومستويات التلقى العربى له فى الستينيات. وحين تواكب كاتبًا بعظمة هذا المسرحى والشاعر والمنظر، وأنت فى ريعان شبابك، لا يمكنك أن تتخلص بسهولة من سطوة تأثيره. وفى الاحتفال بالمئوية البريشتية أقام بعض من عملوا مع **بريشت** وعرفوه شخصيًا عن قرب، ندوة تحدثوا خلالها عن تجاربهم معه. وقد فوجئت حين تلقيت دعوة لإلقاء مداخلة فى هذه الندوة، لأنى للأسف الشديد لم أتعرف عليه شخصيًا رغم عملى لفترة طويلة فى أرشيفه وفى مسرحه وتعرفى على زوجته هيلينه فيجل وحبيباته، إلا أنهم طلبوا منى - لمعرفتهم بتأثرى به وترجمتى لبعض مسرحياته وأشعاره - أن أقدم هذه المداخلة. وقد ألقيتها بعنوان «طريقى الطويل إلى بريشت». والأطروحة الأساسية فى هذه المداخلة هى أننى وصلت إلى **بريشت** حين تمكنت من الانفصال عنه.. فى بدايات تأثرى به حاولت كتابة القصيدة الجدلية وقصصت الأجنحة التخييلية للصورة الشعرية. كانت الجدلية عندى تقدم نفسها فى إطارها المعرفى وفى أدق الكلمات، أى أن التكثيف الشديد للقصيدة والاستجلاء المعرفى فى الصورة الشعرية كانا فى حقيقة الأمر أهم ما تعلمت من **بريشت** ووجدته بشكل مختلف فى النصوص الصوفية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ولكن صلتك ببريشت لم تقتصر على تأثرك الشعرى به، بل قدمت بعض الدراسات عنه كما ترجمت بعض نصوصه إلى العربية. هل يمكن أن تحدثونا عن ذلك؟

● إضافة إلى اهتمامى الشخصى بالتعرف على أعمال بريشت، بحثت فى هذه الأعمال، وخاصة كما أسلفت فى أساليب التلقى العربى له، وكتبت بعض الدراسات بهذا الشأن فى محاولة منى لتصحيح بعض المفاهيم التى اعتقدت أنها خاطئة، أو حدث بشأنها سوء فهم ما. ونشرت كتابًا باللغة الألمانية صدر عن مركز بريشت للدراسات فى برلين بعنوان «بريشت فى المنظور العربى»، كما كتبت مجموعة من الدراسات فى مجلة الحياة المسرحية السورية تختلف عن الكتاب السابق الذكر، وأفكر فى الوقت الحاضر فى إصدارها فى كتاب، إلى جانب دراسات وحوارات هنا وهناك، إضافة إلى أربعة نصوص مسرحية وبعض قصائده التى ترجمتها إلى العربية.

● مع أنكم تصالحتم - فى شعركم وحياتكم - مع الوطن الجديد فى ليبزيج ومددتم جذوركم فيه، فإنكم لم تنسوا الوطن السورى الأصلى ولا الوطن العربى فى مجموعه، وتصديتم فى شعركم وفى كثير من مقالاتكم للدفاع بشجاعة وحكمة عن بعض القضايا العربية، وقلتم كلمتكم بكل جراة، فى كثير من المحن التى ألمت بالعرب أو ما زالت تلم بهم، مثل محنة فلسطين وحرب الخليج والعداء للعرب والإسلام ومشكلة التحيز والتعصب بوجه عام فى الإعلام الغربى والألمانى. هل تحدثوننا عن هذه القضية الشائكة بشىء من التفصيل؟

● لست أدرى إن كانت قد حدثت بالفعل مصالحة بينى وبين الحضارة التى أعيش فيها الآن - كل ما هنالك أن الصراع الذى دار بين الداخل والخارج فى هذا الواقع تحول فى فترة ما إلى صراع داخل الذات بين حضارتين وعالمين ولغتين. ولكن لم يعد هناك صراع فقط بين هاتين الحضارتين، بل أصبح يحدث بين الحين والحين بينهما عناق أيضًا فى داخل الذات - وبحكم وجودى هناك كنت أجدنى مضطرًا للرد أحيانًا على مايصدر من مغالطات أو مواقف عدائية تجاه تاريخنا وحضارتنا. لقد ذكرت بعض القضايا العربية التى كتبت فيها ومن ذلك مثلاً الرابسوديا الفلسطينية التى تضم إحدى عشرة قصيدة كتبتها خلال الحصار الإسرائيلى لبيروت وقدمت لها باستشهادين لكاتب ألمانى ولشاعر نمساوى من أصل يهودى هما أرنولد تسفايج وإريش فريد. قرأت للأول ذات مرة فى رسالة وجهها لصديق له عام ١٩٤٢ يقول فيها حرفيًا: إننا لم نهرب من فاشية لنقع فى براثن فاشية جديدة. قال هذا بعد أن هاجر إلى فلسطين هربًا من النازية ولكنه غادرها بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وعاد إلى ألمانيا. أما إريش فريد فكتب عام ١٩٦٧ بعد حرب حزيران أن قصيدة بعنوان «اسمعى يا إسرائيل» استشهدت بمطلعها الذى يقول فيه:

عندما كنتم مضطهدين/ كنت واحدا منكم/ كيف لى أن أبقى كذلك/ وقد تحولتم إلى مضطهدين؟

● أنتم من جيلى الذى آمن بأن الكلمة فعل أو ينبغى أن تكون فعلاً مؤثراً لتغيير الواقع الداخلى والخارجى، وبأن الشعر يمكنه - على حد تعبير بريشت - أن يغير العالم والسلوك الفردى والجماعى، وإلا كان عبثًا أو زخرفة أو تجارب لغوية لاطائل وراءها. ما رأيكم الآن فى مدى قدرة تأثير الشعر بعد أن انفصل أوكاد - لاسيما فى بلادنا العربية - عن جمهوره، وخصوصاً بفضل قصيدة النثر وشعرائها!- وبعد أن أصبح مصيرنا يدبر ويصنع بأيدى غيرنا وتستلب إرادتنا الحرة وعدالة قضايانا كل يوم على مرأى ومسمع من العالم المتفرج الأخرس؟

● أعتقد أننا، كجيل آمن بضرورة مساهمة الفرد فى عملية التغيير، أسأنا إلى حد ما فهم ميكانيكيات (آليات) دور الأدب فى عملية التغيير هذه، بل وما زلنا نفعل ذلك أحيانًا. لا شك أن حيوية الحياة تكمن فى التغير والتحرك وأن الجمود هو الموت. تقول، وبحق، إن الكلمة ينبغى أن تكون فعلاً مؤثرًا لتغيير الواقع الداخلى والخارجى. ليست المشكلة فى هذه الحقيقة. المسألة هى كيفية تحول الكلمة، والكلمة الأدبية فى خصوصيتها تحديداً، إلى فعل. نحن لم ندرك الجدلية بين الداخل والخارج بشكل كاف. عممنا الواقع الخارجى وأهملنا الواقع الداخلى إلى حد بعيد. واستعرنا تقييماتنا للخاصية الفنية الجمالية، وتلك هى المعضلة الحقيقية، من مدى تطابق النص أو اللوحة أو العرض المسرحى مع الخارجى ذاك. وكان فهمنا لبريشت ينطوى فى هذا الإطار. لم نفهم البعد الفلسفى لما كان يتطلع إليه من خلال محاولة كشف الآليات التى

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

تحرك بنية هذا الخارج من خلال بنية الذات نفسها لدفع هذه الآليات إلى حيز وعى الفرد. والحس بالمناسبة جزء لا يستهان به من تكوين الوعى، لأنه من محركات السلوك.

أنا لا أرى أن الشعر نفصل عن جمهوره بفضل قصيدة النثر وشعرائها، بل أعتقد أنه لاتساع المساحة التى اغتصبتها قصيدة النثر لنفسها مسببات موضوعية علينا بحثها لفهم هذه القصيدة دون إجحاف أو تعميم. الانفجار الهائل الذى طرأ على دور وسائل الإعلام فى الاستيلاء على الحيز الأكبر من عملية تكوين الوعى، وخاصة على مساريه اللاواعية والحسية هو أحد هذه الأسباب. وقد جعل هذا الأمر الشاعر يدرك أن دور قصيدته فى عملية التنوير السياسى والاجتماعى الذى يمكن أن يحولها إلى فعل حقيقى انحسر إلى حدوده الدنيا. ولا شك أن اكتشاف الوهم فى إمكانية تحقيق الحلم القومى بفركة خاتم، والرغبة فى الموازنة بين تطلعات الفرد وتطلعات الأمة، وإعطاء تطلعات الفرد ما تستحق من اهتمام، لعب دورًا كبيرًا فى عملية مانسميه انحسارًا. ولكن هل هو حقًا انحسار؟ أم أنه ليس سوى تغير فى عمليتى الإبداع والتلقى، وبالتالى فى آليات التأثير؟ هذا تساؤل لابد من التفكير فيه. أنا أرى على كل حال أن هذا التغير جعل القصيدة العربية تتخلص من سطوة الخارجى المطلقة ومن استعارة المعايير الجمالية باعتبارها حكم قيمة من هذا الخارجي، وتخصيصًا من السياسى والاجتماعى وحدهما. وهذا بحد ذاته إنجاز. فى هذا الإطار يمكن فى اعتقادى أن تتدرج قصيدة النثر. ما يمكن أن نضع حوله ربما علامة استفهام هنا هو عدم الالتفات فى أحيان كثيرة إلى المعرفى باعتباره عنصرًا من عناصر الجمال بما فيه الكفاية. ثمة خشية من الإشارة إلى المعرفى، لأنه حدث فيما مضى خلط بين المعرفى من جهة والسياسى أو الاجتماعى فى إطاره الظرفى المباشر من جهة أخرى. لعل هذا هو الذى قد يولد أحيانًا الانطباع بالعبثية والزخرفية. ولكن ما حققته قصيدة النثر فى تراكماتها وفى تجلياتها المبدعة هو مع كل ما يمكن أن يقال فيها قفزة نوعية نحو العصر.

● هل يمكنكم أن تحدثونا عن بعض الشعراء الذين تأثرتم بهم على المستوى الشعرى والإنسانى - مثل معلمكم وصديقكم **جورج ماورر** الذى وضعتم كتابًا عنه وبعض أصدقائكم المقربين مثل الشاعر **فولكر براون** والشاعرة **سارة كيرش** والشاعر المسرحى هينر موللر والروائى **فيرنر هايدوتشيك وتوماس بومه** وغيرهم؟

● **جورج ماورر** كان يعتبر من أهم الشعراء والمنظرين للشعر فى ألمانيا الشرقية، وكان أستاذًا لمادة الشعر فى معهد الأدب الذى درست فيه. كما كان يعتبر من جهة أخرى أبًا روحيًا لكثيرين من الشعراء الشبان آنذاك أمثال **فولكر براون وسارة وراينر كيرش وهاينس تشيخوفسكى** وغيرهم.. وكان هؤلاء يختلفون معه فى تطلعاتهم ومواقفهم الجمالية، وحين كان أحدنا يعطيه مثلاً قصيدة حب لبحثها فى الدرس، كان يأتينا فى الأسبوع التالى حاملاً معه أمثلة من قصائد الحب كما كتبها المصريون القدماء والإغريق والصينيون ليصل بنا بعدئذ إلى الشعر المعاصر، لا ليقارن بين ماكتب وبين قصائدنا، بل ليقول لنا بدءًا، إن لكل شاعر نبرة صوت خاصة به، ولكل مرحلة توجهات مشتركة وتباينات، وأن علينا أن نبحث عن نبرتنا الخاصة، عن تفردنا، ولكن دون أن ننسى أننا نعيش فى عصر له سماته. كان يبحث عن التفرد فى إطار الوحدة الكلية. فقد كان يرى العالم بمجمله فى كل عشبة. ولم يكن يريد أن يجعل من كل منا **جورج ماورر** صغيرًا. كان يحاول اكتشاف مواطن الضعف ومواطن القوة فى النص نفسه ليشير إليها، حتى لقد كتبت **سارة كيرش** بعد وفاته أننا أصبحنا نخشى أن نعطيه حين مرض قصيدة من قصائدنا، لأننا كنا ندرك أنه سيقضى أيامًا طويلة فى البحث والتنقيب قبل أن يحدثنا بشأنها.. وقد جمعتنى به بعد تخرجى صداقة دامت حتى وفاته - أما **فولكر براون** الذى حاز هذه السنة على جائزة بوشنر، وهى أهم جائزة أدبية ألمانية، والذى تم تكريمه بالمناسبة بناء على اقتراح منى فى مهرجان المسرح التجريبى فى القاهرة، فتعود صداقتى معه إلى مطالع الستينيات حين كان يدرس الفلسفة فى ليبزيج. وقد كان من أهم المساهمين فى الموجة الشعرية فى الستينيات، وهو يعتبر إلى جانب **هاينر موللر** من أهم المسرحيين فى شرق ألمانيا.

لقاءاتى **بهاينر موللر** كانت فى الحقيقة عابرة. زارنى فى ليبزيج وزرته فى برلين، وكنا نتعانق حين نلتقى. لكن معرفتى به لم ترق إلى مستوى الصداقة.. لا أريد الاسترسال، فلو فعلت لما انتهينا. أنا لم أعش على كل حال، كما تعرف، طيلة أربعين سنة من

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وجودى فى مدينة ليبزيج على هامش المشهد الثقافى. أول أمسية شعرية أقيمت لى كانت فى المعهد العالى للفنون المسرحية بعد وصولى إلى المدينة بأشهر. درست فى معهد الأدب، ساهمت فى معظم أمسيات الموجة الشعرية الشهيرة. حضرت جل المؤتمرات الأدبية، وإلى ما هنالك. ولا شك أننى تعرفت خلال ذلك بالضرورة على عدد كبير من الكتاب، كما ربطتنى بكثير منهم صداقات مازال بعضها قائمًا منذ سنوات طويلة. والتقيت بكتاب عالميين كثيرين، مـــثل **ناظم حكمت، وبابلو نيرودا، وياشار كمال، وعزيز نيزين، واستورياس،** الذى اجريت معه بالمناسبة فى منتصف الستينيات حوارًا نشر فى مجلة عربية. ورغم أن هذه اللقاءات كانت عابرة، إلا أنها تترك بلاشك أثرها البالغ على شاب قادم من حى شعبى فى الشرق. لم يستطع أن ينفض غبار أزقته عن أهدابه.

● أعرف عنكم الثقة الوطيدة بقيمة الإبداع العربى قديمه وحديثه، ماضيه وحاضره. وقد أكدتم أكثر من مرة، فى حوارات أجريت معكم، إيمانكم الراسخ بمستقبل زاهر للأدب العربى وإمكان استقباله والترحيب بعطائه على المستوى العالمى - على الرغم من كل العقبات التى توضع فى طريقه والأحقاد التى تؤلب عليه وعلى الحضارة التى نما وازدهر فى ظلها من قبل الجهات الإعلامية المعروفة بتحيزها وعدائها لنا - هل يمكن أن تحدثونا فى هذا الموضوع بشىء من التفصيل وعن مواقف تلك الجهات الإعلامية منكم؟

● حين تبتعد عن الشىء تراه فى كليته. وأنا بحكم وجودى بعيدًا عن جزئيات المشهد الثقافى العربى بكل مافيه من تطلعات ورغبات ومهاترات أنظر إلى المنسوج بتراكماته. وحين أستعرض ما تراكم من إبداعات خلال العقود الأخيرة من حياتى الواعية، أرى أن العرب قدموا على كل الأصعدة الإبداعية منجزات يمكن أن تصمد بالفعل لكل منافسة مع الآخر، كما أكرر دائمًا، وليس فى مقدور المرء تجنب التكرار فى حوارات كهذه.. هذه قناعة مبنية ليس على رغبة ذاتية أو إيمان طوباوى، بل على أسس حقيقية راسخة. كل ما هنالك أن ثقافتنا كانت محاصرة حصارًا جائرًا، وكان من الصعب اختراقه لفترة طويلة. ألاحظ أن هذا الحصار بدأ يتهاوى فى السنوات الأخيرة. ازداد الاهتمام بترجمة هذا الأدب إلى الألمانية فى الآونة الأخيرة بشكل ملحوظ، خاصة بالنسبة للأعمال الروائية. ورغم كل ما يمكن أن نبديه من ملاحظات حول عملية اختيار الأعمال المترجمة ونوعية بعض الترجمات، إلا أن هذا الاهتمام بحد ذاته مبشر. لم يعد الحصار فى هذا الإطارمحكماً كما كان من قبل. أصبحت تحدث هنا وهناك اختراقات هامة، رغم أن هذا الاختراق لا يحدث فى الغالب إلا من قبل أفراد مغامرين أو من قبل دور نشر صغيرة، ورغم حدوثه أحياناً من منطق الحصار نفسه. الأمر الذى لم يحدث فيه اختراق هو عملية تسويق وترويج ما يترجم عن العربية والتعمية والتحيز الواضح فى وسائل الإعلام.

● وأخيراً هل يمكن أن توجهوا كلمة للأدباء والمبدعين العرب من جيل الشباب تضمنونها بعض ملاحظاتكم على الإنتاج الحاضر - وبالأخص على قصيدة النثر التى تتابعونها باهتمام - من منظور شامل يؤهلكم له كفاحكم الطويل لاستيعاب أدب الآخر ونجاحكم فى كتابة شعركم وبحوثكم بلغته، وفى انتزاع الاعتراف بإنتاجكم من عديد من نقاده وشعرائه وهيئاته الثقافية التى منحتكم جوائزها المرموقة ورشحتكم بجدارة لرئاسة اتحاد الكتاب فى ولاية ليبزيج التى تعيشون فيها منذ ما يزيد على الأربعين سنة؟

● ليس لدى فى الحقيقة ما أضيفه على ما سبق وذكرته إلا التأكيد على ثقتى ثانية بأننا مؤهلون بالفعل لأن ندخل معركة المنافسة مع الآخر دون أى خجل. وربما كان علينا ألا نجعل الآخر يطل برأسه كثيرا على لحظتنا الإبداعية وألا نسمح له بأن يملى علينا قصيدتنا. لكن كل تأثر مع ذلك مشروع. وكل تجريب ضرورى. ومن يمتلك التراث الذى تمتلكه العربية لابد له من أن يكون فخوراً من ناحية وحذراً من ناحية أخرى، لأن سطوة هذا التراث العظيم قد تتحول أحياناً إلى قيد. وأرجو أن تسمح لى هنا أن أعبر عن امتنانى لك وسعادتى الحقيقية بهذا الحوار الذى يجريه معى إنسان أجله وأحترم ما قدمه للمكتبة العربية، خاصة وأنه من الزملاء العرب القلائل الذين تمكنوا من الاطلاع على كتاباتى الألمانية باللغة التى كتبت بها، وليس عن طريق الترجمة. وهو ما لم يحدث إلا فى حالات نادرة، فأنت تعرف أن ما يكتب بالألمانية لا يلقى الاهتمام نفسه الذى يلقاه ما يكتب بالفرنسية أو بالإنجليزية.

القاهرة - فبراير ٢٠٠١

منار عمر

عادل قرشولى

شاعر مهجرى عربى فى ألمانيا

قام الشاعر السورى الألمانى د. عادل قرشولى والذى يشغل حاليًا منصب رئيس اتحاد الكتاب الألمان فى لايبتزيج وله شهرته فى ألمانيا وبعض الدول العربية، بزيارة إلى القاهرة فى الفترة من ٢١ إلى ٢٧ فبراير بناء على دعوة من قسم اللغة الألمانية بجامعة حلوان، وقد عقدت له خلال تلك الفترة أربع أمسيات وندوات شعرية فى كل من هيئة التبادل الثقافى الألمانى، وجامعات حلوان والأزهر وعين شمس، وهى المرة الأولى التى تقام فيها لـ قرشولى ندوات شعرية فى مصر، حيث ألقى قصائد من شعره باللغتين الألمانية والعربية، كما تحدث عن إشكالية الكتابة بلغتين. ولقد تميزت ندوات قرشولى بنسبة حضور عالية من المهتمين بالأدب الألمانى والشعر والأدب المقارن، وقد لاقى شعره قبولاً كبيرًا.

عادل قرشولى شاعر سورى مقيم فى ألمانيا، وهو من مواليد دمشق عام ١٩٣٦، ويكتب باللغتين العربية والألمانية. وعندما انضم عام ١٩٥٧ إلى عضوية اتحاد الكتاب العرب كان فى ذلك الحين أحدث الأعضاء سنًا. وفى عام ١٩٥٨ اشترك عادل قرشولى مع مجموعة من الشعراء من بينهم صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، وصلاح جاهين فى مجموعة من القصائد أصدرتها دار الفكر فى القاهرة عن المناضلة الجزائرية جميلة بوحريد.

وقرشولى حاصل على درجة الدكتوراه عن أعمال بريخت، وقام بترجمة الكثير من الأعمال الأدبية العربية إلى الألمانية وأيضًا الكثير من الأعمال الأدبية الألمانية إلى العربية. كما حصل على العديد من الجوائز فى ألمانيا عن شعره باللغة الألمانية مثل جائزة شاميسو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعام ١٩٩٢ وتمنح للادباء ذوى الأصول الأجنبية الذين استطاعوا الوصول إلى مستوى عالٍ من الجودة فى أدبهم. ولقد حصل **قرشولى** كذلك فى عام ١٩٨٥ على الجائزة الثقافية لمدينة لايبتزج.

وللشاعر خمسة دواوين باللغة الألمانية هى «كحرير من دمشق» (١٩٦٨)، و«عناق خطوط الطول» (١٩٧٨)، و«وطن فى الغربة» (١٩٨٤)، و«لو لم تكن دمشق» (١٩٩٢)، و«هكذا تكلم عبد الله» (١٩٩٥)، وله كذلك ديوانان بالعربية هما «موال فى الغربة» (١٩٦٧)و «الخروج من الذات الأحادية» (١٩٨٥).

ويمتاز شعره بتناول قضية الأنا والآخر من زوايا شتى وبأساليب متنوعة، ولكنها جميعًا تتفق فى الحرص على التأكيد على أمرين، وهما أهمية تقبل الآخر والتحاور معه من ناحية، وضرورة الاحتفاظ بالهوية الذاتية وعدم الذوبان الألمانية نجد حوارًا من الناحية الأخرى. وفى ديوانه الأخير (Also sprach Abdulla «هكذا تكلم عبد الله») والمكتوب باللغة الألمانية نجد حوارًا جدليًا مع الذات من خلال قرينها «عبد الله». وقد استوحى **قرشولى** عبارة «وقال لى» من «مواقف» **النفرى**، الشاعر والفيلسوف الصوفى المعروف فى القرن الخامس الهجرى، حيث كان **النفرى** يستخدم عبارة «أوقفنى ..وقال لى» ليجرى مع نفسه حوارًا صوفيًا عميقًا. وبالرغم من التشابه الظاهرى هنا من حيث الشكل نجد تباينًا شديدًا، إن لم يكن كليًا، من حيث المضمون. فعلى العكس من **قرشولى** يسعى النفرى إلى حالة توحد مع الكون والذات الإلهية كما هو الحال فى الصوفية بشكل عام، أما **قرشولى** فيرفض فكرة الذوبان، على علاقة الإنسان بالإنسان وبالمكان وباللغة وبالثقافة وبالطبيعة، ولا يتعرض الشاعر لعلاقة الإنسان بالذات الإلهية.

عادل قرشولى أحد الكتاب المهجريين العرب القلائل الذين يكتبون باللغة الألمانية ممن ما زالوا مرتبطين بجذورهم العربية ومهمومين بقضاياه، ويتضح ذلك فى مفردات شعره التى غالبًا ماتحوى كلمات ذات دلالة عربية مثل النعناع، وشجر

الجذر

وقال عبد اللّه لى
أنتَ لم تعد أنت
فلو كنتَ أنتَ لما قبلت بما تقبل
وقال لى من يفقد الجذرَ يفقد الثمر
ومن يفقد الثمر يفقد الجذَر
لأن الجذر دون ثمر عقيم
والعقم ناشف كالحجر
وقال لى
إرحل إلى الجذر ترحلْ إلى وطن
فمن لاوطن فى وطن لهُ لاجذر له
ومن لا جذر له فهو وحيد وموحشٌ كغصنٍ
يابس
فلم تقل شفتاى سوى دمعة هربت من العين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزيتون ودمشق»، وكذلك نجد شعره من حيث المضمون يتناول فى كثير من الأحيان حنينه إلى مسقط رأسه، كما يتناول اعتزازه بانتمائه للثقافة العربية. ولـ عـــادل قـــرشـــولى أيضًا أشعـار ومقـالات باللغتين العربية والألمانية عن القضية الفلسطينية.

ولعله مما تجدر الإشارة إليه فى هذا السياق وجود عدد غير قليل من الأدباء المهجريين العرب ممن يكتبون باللغة الألمانية، وهم بطبيعة الحال يختلفون فى أسباب اختيارهم الكتابة بالألمانية عن أمثالهم من الأدباء المهجريين العرب الذين يكتبون بلغة المستعمر السابق لبلادهم سواء كان فرنسيًا أو بريطانيًا.

ولقد بدأ بعض العرب فى ألمانيا منذ أواخر الستينيات فى كتابة الأدب باللغة الألمانية، حيث تناول أدبهم فى بداياته معاناتهم فى المجتمع الذى انتقلوا إليه من أجل البقاء فيه على قيد الحياة وكذلك معاناتهم النفسية فى الغربة من الحنين إلى الوطن. ويجب علينا هنا أن نفرق بين عادل قرشولى الذى عاش فى ألمانيا الشرقية واشتهر بها كشاعر من ضمن الشعراء الألمان هناك، وبين باقى الأدباء المهجريين العرب الذين عاشوا جميعًا فى ألمانيا الغربية وظل أدبهم يصنف حتى منتصف الثمانينيات ضمن أدب «العمال الأجانب»، وهو المصطلح الذى أطلق دون تمييز أو استثناء على كل أدب الأجانب فى ألمانيا، حيث أتى جزء كبير منهم من تركيا وإيطاليا ليعمل فى مناجم الفحم وفى المصانع، إلا أنه ومنذ منتصف الثمانينيات قد نشطت الدراسات حول أدب الكتّاب من ذوى الأصول غير الألمانية، وأدى هذا إلى إعادة النظر والتشكيك فى مدى دقة هذا المصطلح، حيث لا ينطبق على الكثيرين ممن نزحوا إلى ألمانيا بهدف استكمال الدراسة أو اللجوء السياسى أو العمل فى مهن غير حرفية. ومنذ منتصف الثمانينيات تطرح البدائل والمسميات المختلفة فى محاولة لإيجاد مصطلح سليم يعبر عن هذا النوع الأدبى، فمثلاً هناك من يتحدث عن «أدب الأجانب» أو «أدب مابين

حوار مع موت معلن

يتقدم منى الموت/ أراه/
أقول له لاتتعجل/
ما زال لدى أمور لم أنجزها/
فيقول سينجزها غيرك يومًا / لست وحيدًا فوق الأرض/
أقول لدى نصوص لم أكتبها/ فيقول سيكتبها غيرك بعد رحيلك فى الفجر/
أقول أنا لايعرفنى أحد غيرى/ فيقول تعفف/
لايوجد نص أصل/ لايوجد قول فصل/
فأقول ولكنى البحر لأنى القطرة فى الموجة/
لاموجة دونى لابحر/
فيقول بخبث ملحوظ/ نصفك إبليس والنصف ملاك/
فأى النصفين الآن تراك/
فأقول
ولاأعرف ماقلت

(ع. ق)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافات» أو «أدب المهاجرين» وأخيرًا أيضًا عن «أدب المهجر».

ومن الأدباء المهجريين العرب الذين بدأوا الكتابة فى مطلع السبعينيات ومازالوا يكتبون حتى الآن نذكر **سليمان توفيق وسهيل فاضل** من سوريا والمعروف بإسم **رفيق شامى، ويوسف نعوم** من لبنان. وهناك أيضًا جيل جديد من الأدباء المهجريين العرب الذين ظهروا بعد وحدة شطرى ألمانيا عام ١٩٨٩ مثل **عبد اللطيف بلفلاح** من المغرب، **ورياض العبيد** من سوريا، **ووديع صداح** من فلسطين.

تختلف بطبيعة الحال الموضوعات التى يتناولها كل أديب منهم وأسلوب معالجته لها، كما تتنوع الأجناس الأدبية التى يختارها كل منهم، فهناك من اختار الشعر مثل **قرشولى والعبيد**، وهناك من يكتب المقال مثل **بلفلاح وصداح**، وفى مجال القصة الخرافية والرواية نجد **شامى ونعوم**. وتتباين أيضًا مستويات جودة كتابات هؤلاء، وكذلك توجد اختلافات شديدة جدًا فى علاقتهم بأوطانهم التى ولدوا ونشأوا فيها وفى مواقفهم من قضاياها.

وتكمن أهمية أدب المهجريين العرب الألمان فى أن القارئ الألمانى يحاول فى كثير من الأحيان رسم صورة للإنسان العربى ولفكره وثقافته وعاداته وحياته اليومية من خلال ذلك الأدب الموَجّه إليه هو بالدرجة الأولى، على العكس من الأدب العربى المترجم، والذى يكتب عادة فى المرتبة الأولى للقارئ العربى، ثم يُنقل إلى اللغات والثقافات الأخرى.

ويعد **عادل قرشولى** من أفضل الأدباء المهجريين العرب فى ألمانيا من حيث جودة أعماله التى حظى من خلالها على شهرة واسعة، واكتسب احترام الكثير من القراء والنقاد والأدباء الألمان، وهو يعد سفيرًا ونموذجًا عربيًا مشرقًا من حيث حرصه على هويته العربية جنبًا إلى جنب مع هويته الألمانية، ومن حيث وقوفه إلى جوار القضايا العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفاء إبراهيم

أسطورة حب لبهاء طاهر

(قراءة فى نص)

فى منتصف يوليو من عام ١٩٩٨ طلع علينا بهاء طاهر - من بين ثنايا سلسلة «أصوات أدبية»، فى عددها رقم ٢٤١ - بمجموعة قصصية صغيرة جديدة، تحمل عنوان «ذهبت إلى شلال»، وهى مجموعة تحمل سمات خاصة فى القالب أو التشكيل الأدبى، وفى المشاغل الفكرية أو المغازى الدلالية.

١ - فمن حيث القالب أو التشكيل الأدبى، تأتى كلُّ قصة من قصص المجموعة فى وريقات صغيرة القد قليلة العد، تعتمد الصياغةُ فيها على الجمل القصيرة، ويجرى السردُ فيها من خلال «المونولوج»، وهو حديثُ الذات إلى ذاتها. وقد هيأت تقنية المونولوج هذه بُعدًا سيكولوجيًا، جعل من القصة القصيرة الواحدة «رحلة داخل الذات»، فهيأ ذلك جوًا مناسبًا للفنتازيا phantasy أو الخيال. نلاحظه مع أولى قصص المجموعة «أسطورة حب»، التى تُعلن عن نيتها فى التحرر من الواقع من أجل بناء أسطورة، أو - إن شئت الدقة - تعلن عن نيتها فى التعويض عن الواقع بأسطورة. ومن هنا نجد أن جو الأسطورة قد أثر فى وجدان الكاتب، فأملى عليه - فى مجموعته هذه - تعبيرًا اعتمد كثيرًا على «الوصف» و «الإيقاع»، على نحو جعل القصة الواحدة تأتى فى قالب «قصيدة النثر».

٢ - أما من ناحية الاهتمامات الفكرية فقد عوّدنا بهاء طاهر على أن تُعالج أعماله دائمًا موضوعات يئول مغزاها أو دلالاتها دائمًا إلى معالجة «علاقة الذات بالآخر». وهو فى مجموعته هذه لا يحيد عن موضوعه الذى التزمه فى سائر أعماله، غير أنه فى هذه المجموعة يجعل «الآخر» هو «المطلق»؛ المطلق الذى يحوط تجليات الحياة والموت، والخير والشر، والحب والكراهية... إلخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا تلتقى العناصر فى كل قصة من أجل بناء أسطورة ما، بالمعنى الواسع للأسطورة Myth، أى Mei Theo – أى الحديث عن الإلهيات. ومع أن بهاء يعنون المجموعة بعنوان «ذهبتُ إلى شلال» فإنه لا ينهج فى هذا العنوان ما جرى عليه العرف الأدبى - غالبًا - من إطلاق اسم القصة الأولى، أو القصة الرئيسية، عنوانًا للمجموعة بل إنه ليس هناك من بين قصص المجموعة قصة تحمل عنوان «ذهبتُ إلى شلال»؛ فمن أين جاء للمجموعة عنوانها إذن؟ لقد جاء هذا العنوان من «الجو العام» لموضوع المجموعة وبنائها؛ فالمجموعة بمثابة قصائد نثر لفنتازيا تعبر - فى أساسها - عن العلاقة بين «الذات» و «المطلق». وبذلك يكون الأديب قد «ذهب» فى هذه المجموعة رحلة إلى «البعيد»؛ لقد ذهب إلى «شلال»؛

السنا نعبر نحن المصريين عن «البعيد» بالشلال؛ ولذلك نجد أستاذنا الأديب لم يَقُل «ذهبت إلى الشلال» بألف ولام التعريف، لئلا يدل التعريف فى الكلمة على التحديد الذى لا يتناسب مع «الأسطورة» ولا ينسجم مع المطلق، لقد «ذهب الكاتب إلى تنكير الكلمة، فقال «ذهبت إلى شلال»، مفيدا من قدرة التنكير فى اللغة على خلق معنى الإطلاق فى الوعى المتلقى. وكأنه أراد بذلك أن يقول لقارئه منذ كلمات العنوان: إن ما بين دفتى هذا الكتاب الذى بين يديك وأمام ناظريك، هو «فانتازيا» تعالج علاقة الذات (أو الوعى) بالمطلق (أو الآخر)؛ فتهيا لنضرب سويا فى «أفق بعيد» ولتذهب كما «ذهبت» أنا إلى بعيد.. «إلى شلال».

فهيا بنا معًا، إلى أولى الرحلات.. إلى البعيد.. مع «أسطورة حب»..

أولا: الطور الجنينى:

تبدأ «الأسطورة» بلوحة وصف رائعة التكوين لحالة التناغم أو الانسجام الكونى الشامل، التى كانت سائدة فى طور البراءة الجنينية؛ حيث نعاين الغدير الذى من فوقه «همس النسيم فى الأشجار. تصفق أفرعها المهتزة العالية، فتفرخ من أوراقها الخضراء طيورا تتناثر فى السماء زينة ملونة. وأنا على الشط ألعب» (ص ٩ من القصة). فهمس النسيم يجاوبه تصفيق الأغصان، الذى يجاوبه نشر الأوراق لطيور جميلة، تجاوب بألوانها خضرة هذه الأوراق.

وهذه الطيور لا تغادر فى فوضى، بل فى نظام يطرح فى السماء «زينة»، فيستقبل الوعى هذه الاحتفالية الكونية المتناغمة ببهجة تدخله، بفضل اللعب، فى قلب هذه المنظومة الحركية النامية المتناغمة، ليكون الوعى جزءا من هذا الكل النامى.

وفى ظل هذا التناغم الكونى العام تلتئم وحدة أنطولوجية شاملة تضم بين جوانحها فى حنو وسلام: «الإلهى» و «الإنسانى»؛ «الروحى» و «المادى»؛ «المطلق» و «المحدود»، فى وجود متلاحم واحد، حيث «يهبط من السماء ملاك صغير يجلس قبالتى. ويغمس فى الماء قدميه البللوريتين.. ابتسم له ويبتسم لى» (ص ٩).

غير أن هذه الوحدة الأنطولوجية هى أيضا - فى الوقت نفسه - «وحدة جمالية» تشير إلى التنوع والاختلاف داخل الوحدة والائتلاف؛ إذ «يهبط من السماء ملاك صغير يجلس قبالتى... أسأله من بعيد: أنت صديقى؟ فيومئ لى برأسه.. أمشى فى الماء نحوه لكنه يفرد جناحيه قبل أن أدركه ويُنشدُ أغنية لا أفهمها، ثم يطير فى السماء (ص ٩). فبقدر ما تقوم «الوحدة

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

الأنطولوجية» بين «الإلهى المطلق» و «البشرى المحدود» على الحب والقرب، فإنها - فى الوقت ذاته - تحافظ على «المسافة والفرق» و «التمايز النوعى»، مع المحافظة كذلك على «المحايثة والقرب». فالملاك «يهبط»؛ وكل هبوط يفترض التمييز بين «أعلى» و «أسفل»، أو بين «فوق» و «تحت». وجُلوس الملاك «قبالة» الكائن الآخر، إشارة إلى «المسافة الفارقة»؛ وهى مسافةٌ يُحافظ عليها الملاك (الكائن الإلهى)، فيطير بعيداً عند الاقتراب، برغم «المحايثة» المتمثلة فى غمس هذا الملاك قدميه البللوريتين فى الماء. وتظل لغة «المطلق» خافيةً على الكائن «المحدود»؛ فهو لا يفهم عن «الملاك» ألفاظ أغنيته، وإن كانت لغة الإيماءات والإشارات بينهما مفهومة.

ولكن على المستوى الطبيعى، تجمع بين «الكائن المحدود» و «الطبيعة» وحدةٌ تقوم على «التداخل» و «النفاذ»؛ فالكائن المحدود «يجوس» وسط الأشجار، بكل ما توحى به كلمة «يجوس» من مخالطة وإلفة للمكان؛ وهو «يأكل من» ثمار الأشجار، بكل ما يدل عليه فعل «الأكل» من تداخل واتصال، وبما توحى به لفظةُ «من» من أن مادة هذا من مادة تلك؛ وهو فى تعامله مع الطبيعة يعتمد «اللقاء المباشر» و «إلغاء المسافة»: «أستلقى على ظهرى فيتخللنى ندى العشب ورائحة الخضرة. أزرُّ عينى فتتفتت الشمسُ على أهدابى مزقاً.. أفرحُ فى رحم الأرض» (ص ٩ - ١٠). ولك أن تتأمل الدلالات، التى توحى بها الكلمات، ابتداء من كلمة «يتخللنى» إلى لفظة «فى»، من تداخل ولحمة، وما توحى به كذلك لفظةُ «رحم» من احتواء وحميمة وإحالة إلى كينونة الجنينى.

ثانيًا: طُور الخروج:

ثم تبدأ مرحلة جديدة فى دراما النماء والوجود، فيها تلوح فى الأفق نذر الكدر وظلام القدر: «يحجب الشمس ظل» (ص ١٠)؛ هكذا فى جملة موجزة كشف الكاتب كل ما يحتاجه الطور الجديد من جو نفسى مفعم بالغموض والقلق والتدبير الذى تجرى أطواره فى الخفاء وتدور فى الظلام. فقد صب الأديب جملته القصيرة فى قالب نحوى لم يأت تشكيله صدفة أو اعتباطا؛ فهى جملة فعلية قدم فيها المفعول به على الفاعل" «يحجب الشمس ظل»؛ فجاءت الجملة فى هذه البنية النحوية لتحقق معنى انحصار دفء الحياة (أو الحياة ذاتها) بين عدمين: بين عدم الاحتجاب (قبل الظهور) وعدم التوارى أو الاختفاء (بعد الظهور). ومع هذه الإشارة الخفية إلى «العدم الرابض من قبل ومن بعد»، يظهر «الصياد» بكل ما توحى به هذه المهنة من معانى «التربص» و«الترصد» و«المفاجأة» و«القنص» و«انتزاع الكائن من محيطه عنوة»لكن أداة الصيد التى فى يد الصياد تحتم اقتران انتزاع الكائن الحى من محيطه بـ «الموت». فالصياد يصيد بـ «سنارة»؛ وهى أداة لصيد السمك، وما عهدنا ان تخرج السمكة من محيطها إلى حياة، بل إلى«موت» فالصياد «فاعل الموت» أو «جاذبٌ للكائنات نحو الفناء»، وقد أكد الكاتب العلاقة بين الصياد وفعل الفناء بصورة رمزية رائعة، قوامها «فعل الأمر» و«حركة تلاش تدريجى»: «أشار بالسنارة نحو الغدير وقال اتبعنى. رددها الصدى «اتبعنى.. بعنى.. عنى.. نى..» (ص ١٠). إنها صورة رمزية كشفت معانى «الاستهداف» (اشار بالسنارة)؛ و«الحتم» (فعل الأمر«اتبعنى»)؛ و«الفناء» (حركة تلاشى صدى الصوت فى الفضاء»)؛ والصياد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«عجوز» (فالمهنة قديمة منذ الأزل)؛ والصياد فى وجهه «سمرة» (وهى لون يمزج بين «الغموض» و«الحداد»)؛ والصياد فى وجهه «تجاعيد بسمات متوارية» (ص ١٠) (والبسمة لا تتوارى فى تجعيدة إلا إذا كانت «بسمة سخرية»)؛ وتوارى التجاعيد إنما يعنى هنا «تكرار مرات السخرية»؛ سخرية الموت من الكائن الحى. كما أن تجاعيد البسمات» تخرج عن طابعها الودود، وتُحيلها إلى «تكشير عن الأنياب»، بكل ما فى ذلك من «عدوان وشر».

وهكذا يجسدُ الصياد العجوز كُل معانى الشر فى الوجود من «موت» و«غواية» و«عدوان». فلا يملك «الكائن الحى» إلا أن يصدع بالأمر؛ فيمشى الصياد على الأرض، ويسبح «الآخر» بمحاذاته فى الماء، إلى أن يصلا إلى «الكوخ»، فيدخلانه معا.

ولنا هاهنا وقفة أمام رمز «الماء» ورمز «الكوخ»:

القارئ لـ «أسطورة حب» يلاحظ الوجود المكثف للماء فى حياة الكائن الحى - إنه يلعب ويتحرك فى «الماء» وما أشبه هذا «الماء» - فى هذه الطور من الأسطورة بـ «سائل الأمينوسى»، الذى يحيط بالجنين فى رحم الأم، أو ماء المحيط أو «الغمر» الأول الذى خرجت منه الحياة؛ ومن ثم يكون «الخروج من الماء» خروجا من الطورالجنينى، وعلامة على الانفصال عن رحم «الطبيعة» - الأم» ومن ثم يكون «الدخول إلى الكوخ» بعد الخروج من الماء - دخولا إلى «الدنيا» وقدوما إلى «العالم»، الكون و«الفساد» معا (بلغة أرسطو)؛ عالم الحياة والموت؛ والوجود والعدم...، إشارة دالة إلى أن الحركة فى هذا العالم تقوم على حركتى «الميلاد» و«الموت».

وفى «الكوخ» (العالم) يتم «الميلاد» ويكون «الخروج إلى الدنيا»؛ يكون الانتقال من «رحم الطبيعة - الأم» إلى «حضن الدنيا» (المرأة - الغريزة). ففى داخل الكوخ كانت فتاة شابة تلبس ثوبا قصيرا ورديا مفتوح الصدر انسدل شعرها الأسود الفاحم على الجانبين، وبينهما يشع وجهها الجميل فجراً. على ذراعيها البيضاوين شعيرات دقيقة تلمع فى الشمس، وعلى ساقيها. ايضا وفى وجهها غمازتان تبتسمان تحت عينيها العسليتين الواسعتين (ص١٠). هكذا أصبح الكائن الذى خرج إلى الدنيا من رحم الطبيعة الأم، يدرك الألوان «من المرأة»، فى بشرتها وثوبها وشعرها وعينيها، وليس من الطبيعة الأم، فأصبح يعرف «ليلا جديدا» فى سواد شعرها و«فجرا جديدا» فى إشراقة وجهها، و«عشبا جديدا» فى زغب ذراعيها وساقيها.. وغابت عن وعيه كل «تضاريس الطبيعة» فى حضرة «تضاريس الجسد» من أذرع وسيقان وصدر ناهد.

ومع التحول والتغير فى «أفق الإدراك». (من الطبيعةإلى المرأة)، تغيرت «أداة الإدراك». (من المخيلة إلى الحس)؛ فتم الانتقال من الحب إلى الشهوة؛ «مددت للجميلة يدى فمدت يدها. أحببتها وأحبتنى. قبلتها وقبلتنى... أحطت بذراعى كتفها. ومالت براسها على صدرى. أحببت ان أمس بشفتى ذراعها أحس النعومة البضة ودغدغة الشعيرات البكر.. مددت لسانى ورشفت الدمعة من خدها (ص١١).. لقد عرف حوار الجسد، وبدأ يدرك مفردات «التواصل المادى» ويحفظها ويتدرب عليها: لمسًا ورشفًا وتقبيلاً.. اين هذا من «حواره عن بعد» بالإيماءات والإشارات مع صديقه «الملاك»؟.. لقد تغير كل شىء فيه من «الروحى» إلى «المادى».

ثالثًا: الطور الاجتماعى:

يبدأ الطور فى حياة الكائن الحى (أو حياة الوعى) بـ «فعل أمر» آخر من«الصياد العجوز» قال: «تحابا»، وترك له الفتاة فى خلوة ليكونا وحدهما». وفى بدء الطور الاجتماعى بـ «أمر» من «الصياد العجوز» (رمز «الشر» و«الموت») إشارة خافية متوارية إلى أن «الاجتماع»، الذى هو مبدأ الواقع، لن يخلو من وجوه «السلب» و«الصراع» و«الخداع» لينتهى - أخيرا - بالموت والفناء.

وتبدأ مفارقات الاجتماع وسلبياته باكتشاف أن «الفتاة» (الدنيا) التى ظنها للصياد ابنة، هى للصياد خليلة أو عشيقة (عرف تناقض«الظاهر» و«الحقيقة»، فعرف «الحيرة»)؛ فقرر أن يحاربه (عرف تناقض «الحرب و«السلام»، فعرف «الصراع») «قالت ولكنه سلحر. فقلت أعرف ملاكا سيساعدنى» (ص١١) (عرف تناقض «الاستغناء» و«الحاجة فعرف «العجز») «ظهر ملاك صغير على مقعد حجرى أمامنا.. ابتسمت وقلت: شكرا لأنك جئت.. حين وقفت أنظر وجدت فوق شفتى.الملاك الرفيعتين شاربا أحمر يصعد حتى عينيه.. قال لى: هل عرفتنى؟ ونفخ نارا فى وجهى (ص ١٢) (عرف تناقض «الملاك و«الشيطان» فعرف «الخوف»). هكذا تحددت «المقولات الوجودية»، لبيئة الكائن الحى الاجتماعية: «الحيرة» «الصراع» و«العجز» و«الخوف». لقد انتهى زمن «التناغم» و«الانسجام».. هذا ما أعلنه به الصياد الساحر: بعد الآن لن تلعب عند الغدير ولن تقطف الثمار» (ص١٢).

عندئذ - وعندئذ فقط - يكون «السقوط»: «مد (العجوز الساحر) نحوى سنارة طويلة وجذبنى حتى سقف الكوخ ثم تركنى أسقط فى الأرض» (ص١٢).

وهنا نلاحظ ما يأتى:

١ - أن «السقوط» قد تم «فى الكوخ» (فى العالم). وفى داخل الكوخ. بعبارة أخرى، لقد تم «السقوط» من «داخل» لا من «خارج»، لذا فإنه «سقوط على نفس المستوى المادى والدنيوى وليس سقوطا يفترض «الأعلى والأسفل»، إنه «سقوط أفقى» - إذا جاز التعبير - وليس، سقوطًا رأسيا». وقد دل على ذلك حروف الجر «فى» الذى استخدمه الكاتب فى صياغة عبارته" ثم تركنى أسقط (فى) الأرض»، فلو كان السقوط رأسيا لكان الكاتب استخدم حرف الجر «على»، ولكانت صياغة عبارته قد جاءت على هذا النحو مثلا" «ثم تركنى» أسقط (على) الأرض» فالسقوط - إذن - «حدث أرضى» ثم فى عالم الأرض، ولذلك فهو «سقوط أفقى» لا يفترض «الأعلى والأسفل» أو «الفوق والتحت».

٢ - فإذا كان السقوط «أفقيا» - على نحو ماذكرنا أو اتفقنا - فإنه لا يكون حينئذ «سقوطًا مكانيا»، يكون «عثرة أخلاقية». إن هذا السقوط قد جاء فى أعقاب تحرك الشهوة وثورة الحس وحركة الشوق بين لمس وضم ورشف وتقبيل «السقوط الأفقى» إذن - سقوط أخلاقى؛ سقوط «فى» الأرض.

٣ - أن كون السقوط «حدثا أرضيا ذا دلالة أخلاقية»، وكونه قد جاء فى أعقاب التردى فى وهدة الحس والشهوة، إنما يفضى إلى القول بأن هذا السقوط «حدث فى الزمان والمكان»" أنه واقعة تاريخية»، وأنه نتيجة ارتبطت عليًا أو سببيا بـ «علة طبيعية»، ومحصلة هذا كله أن يكون السقوط «خطأ» لا «خطيئة» - بمعنى أنه فى القصة «حدث» (فى الزمان) وليس خارجه، أى أنه «ذو دلالة طبيعية أو فيزيقية»، وليس ذا دلالة «ميتا فيزيقية».

لقد بدأت أزمة الروح فى التفاقم أمام عدم التكافؤ الوجودى الذى تنامت فيه قوى الشر (من الخارج) وتداعت قوى السقوط الأخلاقى (من الداخل). ولقد أصبحت الحاجة ماسة الآن إلى «عون إلهى:«قلت له (للعجوز الساحر.. لقوى الشر فى الخارج) وأنا أتجسس جسمى وآتاوه (آثار السقوط وغائلة الألم فى الداخل)... سيأتى الملاك صديقى ويساعدنى (ص١٣).

لقد بدت الحاجة ماسة إلى«مخلص»...

رابعًا: طور العناية الإلهية:

وهنا تأتى «العناية الالهية» فى صورة ملاك عجوز «يقف بباب الكوخ.. وهذا الملاك«لا نعرف عنه سوى جملة «صفات» لا تمس منه إلا الظاهر، أما «ذاته» فلا خوض فيها ولا حديث عنها:

١ - فهو - أولا - صاحب الكوخ (مالك الملك)؛ فقد خاطب الصياد الساحر سائلا إياه: «ماذا تفعل فى كوخى؟». (ص١٤).

٢ - وهو - ثانيا- لا يسأل ليعرف، بل يعرف ما يسأل عنه سلفا. وهذا ما أجابه به الصياد عندما سأله هذا«الملاك» سؤاله السابق: «ماذاتفعل فى كوخى؟»، رد قائلا: «أنت تعرف ماذا نفعل، ٩ص ١٤). لماذا - إذن - يسأل وهو يعرف، إنه يسأل لأنه «صاحب الحق فى المساءلة».

٣ - وهو - فى المقابل - لا يرد على أى سؤال يوجه إليه من أحد.. إنه «لا يسأل وهم يُسألون».

٤ - وعلى الرغم من أنه «مالك الكوخ»، فإنه يظل واقفابالباب. ودون أن يدلف إلى الداخل.. إن علاقته بـ «ملكه» علاقة: «قرب بغير حلول».

٥ - وهو «رءوف رحيم»، يسأل عن «الصبى المسكين»، حتى بعد ما انساق إليه هذا الصبى من سقوط أخلاقى.

٦ - إن الحديث مع هذا«الملاك» له حدود غيرمسموح بتجاوزها. فالحوار أو الاحتجاج لا يبلغ حد التمرد، كما أن الثورة لا تبلغ حد «التجديف».

٧ - وهو فى ثوبه الأبيض الطويل. بالشعر الأبيض فوق الجبين، يوقع فى النفس الشعور بـ «الجلال»، وكذلك يوحى بـ «قدوم وجوده»(١).

لقد جاء «الملاك؛ «جاء الموجود الأعلى»، والعارف بكل شىء.. صاحب الملك.. الرءوف بالمسكين. وقد جاء فى قرب بغير حلول... وفى جلال... وجوده قديم.. لا يسأل وهم يسألون... والاحتجاج فى حضنه لا يبلغ حد التمرد أو التجديف... هذا «هو» الذى جاء أو «تجلى» على العالم أو الكوخ.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وبمجىء هذا «الملاك» يحدث تحول جذرى فى طبيعةعناصرالموقف جميعها:

أ - فالصياد الساحر يرحل، لكن على إذن بـ «عودة» أخرى وأخيرة.

ب - الفتاة تزداد التصاقا بالصبى (الكائن) حتى تغدو «جزءًا منه»، أو بعضا منه انساح فى كيانه انسياح «النفس أو الروح»، بعد أن «ردها عليه» هذاالملاك»، وطلب إليه الحفاظ عليها والانتشاء بها، ففى الالتحام بها ستتهيأ له قوى وملكات.. «ستعرفان فرحة لم تسبق نشوتها» (ص ١٦). وباتت الفتاة - بعد ما طرأ عليها من تحول - «تخاف الصياد» و«تحب الصبى».

ويغادرهما «الملاك» وقد طمأنهما على أنه قد «سخر» لهما الطبيعة وجعلها فى خدمة سعادتهما: «سيكون العشب الناعم مهدًا لكما، وزهور المرج زينة عرسكما سيلقى عليكما تحية الصباح الورد الأحمر وهو يشرع وريقاته الفتية مبللة بالندى.. والزنابق البيضاء الحيية. البنفسج الرقيق إذ يوشى الأرض زينة تحت اقدامكما والنرجس إذ تفيض كؤوسه بالشذى. وستحنو عليكما الأشجار وتدلى ثمارها مترعةبالرحيق...» (ص ١٧). وهكذا يخرج «الصبى» من الكوخ - بعد تدارك «الملاك الرحيم» له - وقد «سوى خلقا آخر».

خامسًا - طور النهاية:

وينطلق «الصبى» ومعه فتاته» فى الحياة، ويسيران فى مناكب الأرض معا، وياكلان مما تجود به الطبيعة معا، وفى المساء يذهبان إلى الكوخ معا، حيث «يسكن» الواحد منهما إلى الآخر، وحيث يخلو الواحد منهما إلى الآخر، وفى كل صباح تأتى من الفضاء عصافير ملونة، تحط على النافذة تحييهما بشقشقة مغردة، ثم تطير متناثرة فى السماء. وعند الغدير لا يزال «الملاك الصغير» الصديق يلقى الصبى «من بعيد» بنشيد مبهم غريب، وعند الاقتراب يطير ويحلق «فى البعيد».

ونلاحظ فى هذا الطور امرين:

الأول: أن «معية» الصبى والفتاة تخلق بتكرارها ومواظبتها شعورا بـ «الوحدة» او «التوحد» بينهما، إلا ان إصرار الكاتب على استخدام الف الاثنين أو صيغة المثنى هو تنبيه ضمنى على أن هذه الوحدة «ظاهر خارجى» «يستر» ثنائية حقيقة.

والثانى: أن انفتاح ذات الصبى على «الوجود الخارجى» شغله عن رصد التغيرات فى «وجوده الداخلى»، فقد ظل يبتهج بقدوم الصباح ويسر بحلول المساء... كان فرحًا بـ «حركة الوجود» من حوله، غافلا عن «الجانب المعدود من الحركة»: الزمن [٢]. وهنا يرجع الكاتب المبدع إلى تكنيك «الكلمة الموحية»، يضعها على لسان الفتاة (النفس، الروح) إذ تقول ذات يوم «سئمت»؛ وهى لفظة تأتى لتدل على «خبرة نفسية» هى من صنع «التكرار» وتطاول المدة»... وهكذا تحيل لفظة سئمت «إلى الهرم» الذى نزل بساحة الكائن.. «يومها كنت أرقد عند الغدير، ورأيت على صفحة الماء وجهى فكان عجوزًا» (ص١٨). ومع «الهرم» يأتى «الضعف» والوهن» فلا يقوى الكائن على الجلوس فيستبدله بالرقاد: «كنت ارقد عند الغدير» (ص١٨) «ودون أن أقوم من مكانى» (١٩) وشتان ما بين «الرقاد» و«الاستلقاء»؛ ففى الثانى متعة التراخى والمعنى فى لفظتى «رقود» و«ركود»؛ ففى الرقود ركود للحركة وكساد للحياة؛ و «الرقود» المناظر «للركود» قرين المرض والعلة، وهو ما ينعكس فى فعل «الانسحاب من لذات العيش والحياة»... «لم يعد للثمار طعم» (ص١٨).. «كنت ارقد عند الغدير اتجرع من مائه جرعات كبيرة فلا ارتوى» (ص١٨). إنه «المرض»، وقد رآه فى «صفرة عيون العصافير». فكما رأى الكائن هرمه وشيخوخته صورة منعكسة على صفحة الماء، كذلك رأى مرضه لونا فى عيون الطير. لقد بدأ يقترب من «النهاية».. فذات يوم اتت الطيور الملونة فى الصباح، اصطفت على النافذة صامتة وساكنة... تحرك رقابها النحيلة بينى وبين فتاتى... قبل أن تطير دفعة واحدة...» (ص١٨). الانتظام فى صف و«الالتزام بالصمت» و«الكف عن

الحركة»، والحركة البندولية للرقاب»، و«الانصراف جماعية»: إنها كلها - وفى مجموعها - عناصر تشكل باجتماعها معا صورة «صلاة الجنازة والانصراف بعدها». لقد أدت الطيور «الصلاة على الميت وقامت بواجب العزاء» وانصرفت. كل ذلك و«الميت» لا يدرك أنه «يموت»..

إلى أن أتاه صديقة الملاك الصغير» واقتربت منه لأول مرة، فى إشارة تدل على قرب «انتفاء المسافة» بينهما فى الملأ الأعلى»، حيث «الروح والملك» فى صحبة وتماس. ومع دنو الملاك منه بعيون دامعة ووجه واضح مبين، أمكن التأمل وتسنى الفهم: «حين تأملته رأيته فجأة وأنا منبطح على الأرض فهتفت: إذن فلهذا كانت الأغنية حزينة! (ص ١٨ - ١٩) لقد صار «بصره اليوم حديد»... ولكن، ماذا رأى؟ رأى «الحقيقة»: وما الحقيقة؟ الحقيقة أنه منذ البداية - «موجود - من أجل الموت» [٣] هذا ماكان يعرفه «الملاك الصغير» سلفًا ولم يكن يعرف الصبى (الكائن البشرى) عن نفسه، وهذا ما كان يعكسه «الملاك» فى أغنيته حزنًا لا يفهمه الصبى. لقد كان فى الأغنية رثاء... لقد كان فى النشيد نشيج، تزداد كثافته يومًا بعد يوم، بمقدار ما يقترب «الموجود - من أجل - الموت» من «حتفه».

وفى مشهد ختامى رائع لماح يعتمد على تكنيك الكلمة الموحية » والحركة الدالة و«الرمز المكثف للمعنى»، يتم التعبير عن «النهاية»، فلقد عاد الصياد فجأة وانشب فى رقبة «الصبى العجوز» «سنارته»، و«الصبى» راقد (راكد) بجوار ماء الغدير، الذى يعود بذاكرتنا إلى «السائل الأمينوسى»، ومن ثم إلى فكرة «العودة إلى رحم الأرض» (الدفن).. ومن فوره يدرك الكائن اثنينية وجوده،

فلقد «فارقته» فتاته: هى «تضحك» وهو يعانى».. هى «فوق» وهو «تحت» (فى إشارة إلى اختلاف مصير «الروح عن مصير «البدن»). وتبدأ مرحلة الاحتضار بتحول «أشياء» الدنيا إلى «أشباح» على صفحة ماء، تُجاوب رجرجته حشرجة فى صدر محتضر.. ثم ينسدل «جلباب أبيض» بين «الوجه» و «الدنيا»، معلنا بانسداله «ختام العرض فى دراما الحياة».. إنه «الكفن» الذى يلف الوجه فى عماية ملتبسة المعنى، تجعلنا نسأل حائرين: أتراك أيها الكفنُ تحجب الكائن عن الوجود أم تحجب الوجود عن الكائن؟ وهل خسر الوجود كائنا توارى عنه أم خسر الكائن وجودا أفلت منه؟

سادساً - تحليل التشكيل:

إن القارئ لـ «أسطورة حب» يدرك للتو أنها تعتمد أساساً - من حيث البنية أو التشكيل - على « الوصف» و«الإيقاع». ويرى البعض أن القصة التى تعتمد الوصف و«الإيقاع» تتحول إلى شكل أدبى أو جنس أدبى آخر يطلقون عليه اسم «قصيدة النثر»، ويرجعون بتاريخ هذا الجنس الأدبى إلى بودلير Baudelaire [٤].

ويبدو أن الجو الذى تقتضيه عملية «بناء أسطورة» هو الذى أملى على «التشكيل» هذين العنصرين «الوصف والإيقاع»، ففى «الأسطورة» يكون الوصف هو اللغة، فيحلُ «الوصف» محل «الحوار» ويحل «التقريب» محل «التقرير»، ويحل «التخييل» محل «التحليل». ففى الأسطورة ليس أمام اللغة إلا أن تتحول إلى وصف يقرب عالم الأسطورة إلى ملكة الخيال. وهكذا يبدأ التعامل مع بناء الأسطورة من خلال «صور وصفية»، أو «وصف تصويرى»؛ ثم لابد من أن تنتظم هذه «الصور الوصفية»، أو «الأوصاف التصويرية»، وفقا لنظام حركى أو إيقاع

يُمكنها من الحركة نحو الوجدان و «اللعب» معه(٥). وفقاً لإيقاع مُتقن له القدرة على خلق «وقع» في النفس والوعي؛ فلابد من «إيقاع» يقود الوصف في نظام من شأنه خلق «الوقع» في الوجدان.

واشهدُ الله - وإحقاقاً للحق - أني كنت اطالع نيتشه(٦)، في كتابه «مولد التراجيديا (من روح الموسيقى)»، (١٨٧٢) فلا افهم فهماً واضحاً ارتباط العنوان في شطره الأول «مولد التراجيديا»، بشطره الثاني «من روح الموسيقى»، وكنت اقف كثيراً - في الكتاب ذاته - امام العبارة التي يقرر فيها نيتشه أن العمل الفني - ايا كان جنسُه - إنما ياتي إلى مبدعه - اول ما ياتي - في صورة موسيقية. ويذهب نيتشه - في هذا الصدد - إلى الأخذ بشهادة شيلر القائل بأن اعماله تأتيه في البداية على هيئة «قيم موسيقية»، تتبلور فيما بعد، وعلى مهل، إلى شكلها الأدبي الخاص بها(٧) - كُنت اقرا ذلك كله ولا افهمه بوضوح، إلى أن تعرفت «قصيدة النثر» من حيث هي «وصف» و «إيقاع»، أو «تصوير وصفي ينتظمه إيقاع». وعند تأمل هذين العنصرين (الوصف والإيقاع) لا تجدهما إلا قيمتين موسيقيتين. فكلُ عمل فني تبدأ فكرةُ إبداعه في خيال مبدعه «تمثلا قوامُه» تصوير وإيقاع»، أي قيم «موسيقية»، اصبحت مجرد «مقولات منهجية» تنظمُ عملية الإبداع بشكل عام. وذلك ما ندركه بوضوح في «أسطورة حب» لبهاء طاهر.

لقد قُلنا إن الشكل «في أسطورة حب» هو شكل قصيدةُ نثر تعتمد «الوصف» و «الإيقاع» لإحداث «وقع» في النفس أو الوعي، من خلال «شعر» يتشكل على نحو غير مقصود لذاته. ويكفي لإدراك ذلك أن نعمد إلى كتابة اسطر النص على هيئة جُمل رأسية، أو بعبارة أخرى - نعمد إلى تقنية «تشطير» السطر في جُمل راسية، لكي يظهر الشكلُ الشعري المتواري خلف الصياغة النثرية.. ولنبدأ بهذا المثال:

يهبط من السماء...... ملاكٌ صغير
يجلسُ قبالتي
يغمسُ في الماء
قدميه البلوريتين
وينتفخ بالهواء.. إزاره القصير
شراعا ابيض

*** * ***

ابتسمُ له..... ويبتسمُ لي
أساله
من بعيد
انت صديقي؟
فيوُمئ لي
براسه
وتتموج هالة شعره الذهبي (ص ٩)

أرايت الشعر المتواري خلف النثر؟ .. لنأخذ مثلا آخر:-

ارجعُ لاجوسَ وسطَ الأشجار
اقطف الثمار
واكلها
استلقي على ظهري
فيتخللني
ندى العشبِ
ورائحة
الخضُرة
ازر عيني
فتتفتت الشمس على اهدابيَ

مزقا
زُرقا
تموج فيها الصفُرة (ص ٩)

الخـاتـمـة:

وبعد.. إنه عمل ـ ولاشك ـ رائع.. إنه نموذج ممتاز للقصة القصيرة حيث لا تكرار ولا إطناب، بل تكثيف للمعنى، وتوظيفٌ جيد للعناصر والمفردات، وقصد مباشر إلى الصورة، وبناء جيد ومختصر للوصف.. كلُ هذا يجعل من «أسطورة حب» إبداعاً رائعاً على مستوى «التشكيل».. ولكن ماذا عن المغزى أو المضمون؟

النصُ حكايةُ أسطورة «وليس حكاية أسطورية». ليس فى الأمر تلاعب بالألفاظ، بل محاولة للتمييز الدقيق بين أمرين. فنحن فى «أسطورة حب» نطالعُ «حكاية أسطورة الميلاد والموت»، وهى أسطورة Mthosبالمعنى الإغريقى القديم للكلمة الذى يجعلها «حديثاً عن الإلهيات والمجردات» ولهذا جاءت الحكايةُ فى قالب «المعادلات الذهنية». «فالأسطورة ـ إذن ـ حكاية تعرض على الوعى تاريخ «ما قبل الوعى»؛ وهو تاريخُ يقومُ خارج الزمان، ويمتدُ إلى ما بعد الزمان؛ إنه تاريخ مجرد من الزمان، فهو «مطلق»؛ غير أن هذا هو الذى يجعل منه حكاية أسطورية. إن فى قلب الحقيقة نشهدُ وجودها «قبل البدء» ونتعقب وجودها «بعد الانتهاء».. نشهد الميلاد، و«موت الموت».

هذا حديث عن مطلق (فهو أسطورة)، والمطلق «حق» (فهو ليس حديث زيف)، ولكن أينَ «الحب» من هذه الأسطورة؟ أين الحب فى هذا الحديث عن المطلق؟

نلاحظ فى قصتنا هذه أن «الذات» لاتصادفُ الحب إلا مع «الأعلى» (الملاك الصغير ـ الملاك العجوز ـ العصافير)؛ فمع «الأعلى تتفتح الذاتُ على أفق من «السمو والعلاء». وبذلك نصل إلى النتيجة التى تقول «إن الحب علاقة مع «الأعلى»، أو قل إن الحقيقة فى الحب أنه فى الأصل علاقة مع الأعلى». وهى علاقة قائمة على نحو قبلى Aprori، سابق على كل تشريع وشريعة، وسابق على كل عقد وعقيدة، فالحبُ قائم فى صميم الـ mythos (فى صميم الحديث على الإلهيات). وهكذا نجد لدينا مثلثًا أضلاعهُ «الحب ـ الأسطورة ـ الأعلى»، وهو مثلث صورى «قابل للامتلاء، بما لانهاية له من المضامين الثيولوجية والأكسيولوجية.

إن «أسطورة حب» تقرر أن الحب هو علاقة مع «الأعلى»؛ تقرر أن «الحب» هو «الحب الإلهى».

الهوامش:

(١) «القديم» فى مصطلح المتكلمين ـ هو "غير المخلوق"، الذى ليس لوجوده بدء وانتهاء.
(٢) هذا هو تعريف ارسطو للزمن.
(٣) هذا مصطلح الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر (١٨٨٩ ـ ١٩٧٨) عن الآنية (الوجود الإنسانى). وفى كتاب "نداء الحقيقة"، للأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى، شرح قيم مشكور لهذه الفكرة (راجع: عبدالغفار مكاوى: نداء الحقيقة، ص ٨٣ ـ ٩٣ دار الثقافة للطباعة

والنشر ـ القاهرة ١٩٧٧).

(٤) شارل بودلير (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) شاعرٌ وناقد فرنسي. من أشهر أعماله ديوانه المثير للجدل "ازهار الشر" Les Fleurs Du Male الذى ظهر عام ١٨٥٧.

(٥) تعد فكرة "اللعب" واحدة من أهم الأفكار الاستاطيقية فى علم جمال القرن التاسع عشر لدى كانط (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) وشيلر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥).

(٦) هو فردريك نيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) فيلسوفُ المانى اقام الدنيا ولم يُقعدها، بصفة خاصة لأفكاره فى الدين والأخلاق. ومن أعماله "هكذا تحدث زرادشت"، و "مولد التراجيديا" و "العلم المرح".

وقد كتب عنه فى العربية كتابان مهمان، هما: "نيتشه" للأستاذ الدكتور عبدالرحمن بدوى؛ و "نيتشه" للأستاذ الدكتور فؤاد زكريا.

(٧) تعميما للفائدة أورد هنا نص عبارة نيتشه فى هذا الصدد.. يقول" ... لقد القى شيلر شيئا من الضوء على العملية الشعرية مستعينا بملاحظة سيكولوجية تند عن التعبير، وإن كانت لا تعضل عقلاً مثل عقله. فقد اعترف شيلر بانه قبل فعل الإبداع لم يكن يجد أمامه او فى داخله اية سلسلة من صور او اخيلة تنتظم فى سياق او ترتيب على In a causal arrangement وإنما كان يجد ـ عوضاً عن ذلك ـ حالة مزاجية موسيقية A musical mood. فبالنسبة لى يكون الإدراك خلوا فى البداية من الموضوع الواضح المحدد، فهذا إنما تاتى صيغته ويجد سمته فيما بعد، أما الذى ياتى فى البداية فهو حال مزاجية موسيقية معينة. أما الفكرة الشعرية فإنها لا تلحق بهذه الحالة المزاجية الموسيقية إلا فيما بعد.,

e: New York. 1967 • Nietzsch. The Birth of Tragedy. . p.49 .Translated by Walter Kaufman Random Hous

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حياة جاسم محمد

"نورا" أخرى

ينطرح جسدها المكدود على الفراش يتحدى إصرارها. يتمرد على ارادتها. يثور على عنادها. لاسلطان لها عليه. عقلها يسألها أن تواصل. لا يستجيب الجسد. تنفلت منه الحياة. ينطرح على الفراش كتلة هامدة. عقلها يقظ حى ناشط فعال. ليته يهمد. لعلها تنسى أو تتناسى وضعيتها لعلها تتحرر من إطار زمانها ومكانها لعلها تدفئ شفتيها المتثلجتين بجمرة الحياة لعل قلبها المقرور ينصهر فى أتون التجربة عقلها يقظى ناشط فعال. تجتر، عبر ظلمة عينيها المغلقتين، مشاهد يومها. يوم يماثل أيامها الأخرى. تعيش أيامها المتماثلة عامين. قد تختلف بعض التفصيلات الصغيرة. فصول الرواية تكرر نفسها تجتر مشاهد يوم كالح يدنو من نهايته. يوم تافه كئيب. يوم مروع الزيف، مهدور الكبرياء. يوم يتعطش لحرارة الصدق ووهج اليقين. يوم على هامش الحياة. تنوء بهوانه روحها المندحرة. ينسحق تحت وطأته قلبها المستباح.

تجتر مشاهد يومها. فى الخامسة صباحا تنتزع نفسها من كوابيس ليلها. تتهيأ لكوابيس نهارها. يبدأ نهارها فى المطبخ تنفق فيه ساعتين كاملتين. تهيئ طعام الغداء. يرفض زوجها طعاما بائتا. لابد لوجبته من المرق والرز. تكتمل بالمشويات أو المقليات و(السلاطة). تهيئ كل الأصناف إلا الرز. تؤجل إعداده إلى حين تعود من عملها. يأكل زوجها الرز حال الانتهاء من طبخه يكون طازجًا ولذيذًا. هكذا يقول، عليها أن تعمل بهدوء وحذر. يسخط زوجها أن يصحو قبل السابعة تغلق باب المطبخ تفتح النافذة تنفصل عن الدار. يريحها الانفصال قليلا. أنغام الطبيعة فى الخرج موسيقى هادئة تنساب من المذياع الصغير. أنغام محتدمة ساخطة فى نفسها. متى أغلق باب الدار دونما عودة؟ متى أجرؤ على ذلك.

تجرجر خطاها نحو الحمام. تنقى جسدها من روائح البصل والثوم. من لى بما ينقى روحى من روائح أخرى؟ فى دقائق تنتهى من الاستحمام. ترتدى ملابس العمل. هى فى المطبخ مرة أخرى تعد طعام الفطور ينبغى أن يكون جاهرا حين يصحو زوجها. تخطو بتثاقل إلى غرفة النوم توقظ زوجها تحية الصباح. يبادلها التحية أحيانا. يكتفى بالصمت

أحيانًا أخرى. تعود إلى المطبخ. تعد كوبين من الشاى تضيف الحليب إلى أحدهما يشرب زوجها شاى الصباح مع الحليب مع الحليب. تأخذ الشاى إلى غرفة الطعام. تجلس إلى المائدة تنتظر قليلا نظرة إلى ساعتها. تقترب الثامنة حثيثًا. تبدأ تناول الفطور. بعد دقائق ينضم إليها.

- لماذا تضيفين الحليب إلى شايى؟
- أنت تشربه صباحا مع الحليب.
- قد أغير رأيى أحيانا اسألينى قبل إعداده.
- هل يعنى هذا أن أسألك كل صباح؟
- اسألينى كل صباح.
- سأسألك كل صباح.

تأتيه بكوب شاى آخر يأكل متمهلا صامتا. مقطب الحاجبين. متجهم الأسارير. تتعجل هى الانتهاء من فطورها . تهرب من كآبة الجلسة الثقيلة.

تنهض.

- لمن تتركين تنظيف المائدة؟
- أنتهى من الاستعداد للخروج. أعود، بعد ذلك، لهذه المهمة. ذاك شأنى كل صباح .

تستكمل زينتها الخفيفة مسرعة. يلاحقها النداء الساخط.

- سلوى. أين المنفضة؟
- فى غرفة الجلوس.
- أخبرتك مرارًا أن تضعى المنفضة على المائدة. تعرفين أنى أدخن حال الانتهاء من فطورى.
- غرفة الجلوس على بعد خطوات.
- ولماذا لاتحضرينها أنت؟

لاترد. تعزف عن متابعة حوار يهينها. خطابه يحدد موقعها فى الدار.

قضاء حاجاته. تنفيذ رغباته. تتطرف رغباته أحيانًا. تتعسف. تمتهن. يسحقها خضوعها لتلك الرغبات. يطعنها اضطرارها للامتثال. واجباتها الزوجية كذلك يدعوها زوجها. كذلك تدعوها الأعراف والتقاليد. قيد يطوق رقبتها. تمتد سلسلته الثقيلة لتحيط برسغيها وكاحليها. قيد عبودية قيود العبيد والمجرمين الخطرين فى خاليات القرون. خطاها، اليوم، متعثرة. يغزوها العجز والوهن فى ثلاثيناتها. ياأحلام السنين. طموحها لا يعرف للكون حدودا آفاقها اشتعال ألوان مالهن

انطفاء البيت السعيد. نظرة حانية لمسة رفيقة. قبلة دافئة. عناق يصهر. نشوة التوحد. تفاهم الصداقة. رحلة العمر المشتركة فى سرائها وضرائها. عجوز اليوم لاتعرف الأحلام. تخشاها.

تتسارع خطاها نحو المطبخ. تنظف المائدة مما عليها. تغسل الأكواب والأطباق. تجففها. تعيدها إلى موضعها .تحثها ساعتها على الخروج، دقيقتان بعد الثامنة. تخطف حقيبتها المدرسية. تجتاز غرفة الجلوس فى طريقها إلى الباب. زوجها هناك. يدخن لفافته الأولى. رائحة، من روائح أخرى، أمقتها. تفتح نافذة الغرفة تحية وداع عجلة يدمدم الرد وعيناه على صحيفة الأمس، ينفتح باب البيت ليطلقها إلى الفضاء الرحيب.

- سلوى. متى تنتهين من دروسك؟

تجيب وهى تغلق الباب:

- فى العاشرة.

تخرج مرهقة لكن مبتهجة. المدرسة عالم آخر. تتحرر، بجهد، من نفسها المزيفة. تضع عنها أثقالها. تسترد، بجهد أكبر، نفسها الحقيقية. يعود إليها بعض مايغتصبه منها. إرادتها. كرامتها. عواطفها. جسدها. تواتيها بقايا منسية من شباب الأمس. تسرع الخطى. مامدرستها بالبعيدة. تبلغها بعد خمس عشرة دقيقة حين تسير. تنقلها الحافلة إليها فى خمس دقائق. صباح ربيعى. يتحدى بداية الصيف الوشيكة. تقرر أن تسير. تمكنها الدقائق المتبقية من ذلك، تسرع الخطى. تعب الهواء الطليق عبًا تنقى رئتيها من الشوائب والأدران. كم لايعترف زوجها برياضة السير. لم يفعلا ذلك حتى فى أسبوع عسلهما. ماتزال مرارة العسل تلذع لسانى. ماتزال حرقته تكوى جوفى تمضى الكثير من أسبوعها ذاك فى المطبخ. لايستسيغ زوجها طعام المطاعم. تعيدها شهورها الأخيرة إلى رياضتها. تنقل إلى مدرسة قريبة. تمشى اغلب الأصباح خمس عشرة دقيقة. ماهى بالكافية مالا يدرك كله لايترك مايتيسر منه.

تسرع الخطى. تلتحم بالموجودات حولها. بها عطش إلى الحياة. أن تنفعل بالأشياء أن تهتز للأصوات. أن تتجاوب مع الأحداث. عاماها الأخيران. يمتص العامان مخزون طاقتها البدنية والنفسية هى قفر بلا خضرة صحراء بلا قطرة. تنكر نفسها. لاتعرف المخلوقة التى فى جلدها. كابوس متواصل من الرعب والقرف. لم ترتض هذا المصير؟ لم تقر هذا المآل؟ هى الخاسرة. عمها يحيا متنعما مع زوجته وبناته وأبنائه. زوجها يسعد فى عالمه الضيق. حدود عالمه عمل روتينى طعام يتخم به معدته. مجالس شراب مع أصدقاء ومعارف. لذة جسدية آلية يختم بها يومه لم ترتى هذا المصير؟ لم تقر هذا المآل؟.

- أبوك مهموم ياسلوى.

- لم ياأمى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- يقلقه الا تتزوجى وأنت فى الثامنة والعشرين.

- لكنى سعيدة ياأمى. أنا أحب العمل. أمارس التدريس بلذة. مازلت شابة فى الوقت متسع للزواج.

- البنت فى بلادنا تتزوج حين تكمل دراستها. قد تتزوج احيانا قبل ذلك. فى سنك يكون لها أكثر من طفل.

- لاتقلقى ياأمى. سأجد الشخص الذى أرتاح إليه ويسعدنى. إن لم أجد أظل سيدة نفسى.

- ليتك قبلت الزواج من ذلك التاجر، صديق والدك.

- لكنه قليل التعليم. يكاد يكون أميا.

- لايعيبه ذلك. فى ماله وجاهه العوض.

- المال لايعرض عن التعليم والمعرفة ياأمى.

- أبوك مريض ياابنتى . نرغب فى أن تتزوجى قبل أن يأتى الأجل أخوك كما تعلمين، فى بلاد بعيدة. لايريد العودة بعد اكمال دراسته. لمن نتركك؟ لابد أن تعيشى فى بيت عمك. أنت تعرفين شدته. ستكونين ثقلا عليهم. ثقلا غير مرغوب فيه.

- لى راتبى أستطيع البقاء فى دارنا هذه وحدى

- كيف تفكرين فى ذلك؟ لاتجيز تقاليدنا لفتاة أن تعيش وحدها. لابد من وجود رجل يحميها ويدفع عنها السوء.

- أنا متعلمة وناضجة. يمكننى حماية نفسى من كل سوء.

- اطردى هذه الفكرة ياابنتى. نحن أناس مستورون. لاطاقة لنا بألسنة الناس. لن يرضى عمك، أنت أعرف به. أرجو أن يوفقك الله لابن حلال يحفظك ويحميك.

ما أسرع مايتوفى والدها. تلتحق به الأم بعد عام. تتحقق مخاوف أمها تصدق توقعاتها. لما يوفقها الله لابن حلال يصونها ويحميها. كأننى عاجزة عن صيانة نفسى وحمايتها. تستميت فى التشبث بحقها فى أن تعيش وحدها. تناقش. لايعترف عمها بنقاش امرأة متعلمة. هو اقوى منها القوة، لا الثقافة، تصون وتحمى شريعة الغاب. يحترم حزنها أياماً. يرد عليها بالحسنى يصرخ بها، بعد ذلك، آمراً. مكانها فى بيته.

تنتقل إلى بيته. عبء يفجؤهم. يثقل عليهم. يتعجلون التحرر منه. رجل، سواء أكان ابن حلال أم لم يكن، يرفع عنهم ذلك العبء يظهر هو، لا سواه عبء يفجؤها. يبهظها من معارف الأسرة الأبعدين. أخبار مغامراته ومجالس شرابه على الألسن. لعلهم يعدون ذلك له لا عليه. فحولة رهيبة. ترفض. تقاتل بضراوة من أجل ذلك الرفض. تعرف ياعمى أخبار شرابه ونسائه. سينصلح. سيصلحه الزواج والاستقرار. تحرصين على إرضائه وراحته. يستقر فى البيت. وإن لم ينصلح؟ مابمقدروى أن أفعل؟ أسلمت رقبتى لقيد احتماله صعب. والتحرر منه أصعب الأمر موكول إليك. رهين بمدى إرضائك إياه. الأعباء لى. وماذا عنه؟ أن تكونى معه افضل من ان تكونى دونه. حتى إن كنت شقية؟ يصونك ويحميك. لكنى

فى بيتك. أنت تصوننى وتحمنى . مكان المرأة بيتها. مع زوجها وبين أبنائها وبناتها . سنة الحياة وشرعة التقاليد. ماينبغى أن تنسى أنك فى الثلاثين. قد لا يتقدم لك بعده رجل آخر يفرضون على عنوسة مبكرة أن اظل عانساً خير من زواج اشقى به.

يتظافرون عليها. لين. سخط. صراخ. مضايقات. ليال مسهدة. تفكير مضن. محاورة الذات. من لى احاوره غير ذاتى؟ هى السائلة والمجيبة. هى الرافضة والمقنعة. هى المتشائمة والمتفائلة. هى المترددة والواثقة. وحين يتوفى عمها، مايكون من أمرها؟ تسيرها إرادة أبنائه. شباب فى مثل عمرها أو اصغر. هم رجال وهى امرأة. هم القوامون عليها. هى التابعة الخاضعة. جحيم لعل الزواج خير منه. قد ينصلح، من يدرى؟ لعلها تستطيع إقناعه بجدوى الحياة العائلية. لعلهما يغدوان محبين يقولون إن العشرة تولد الحب. وماذا لو أخفقت وظل على ضلاله وغيه؟ تحيا موتها. إنما الميت ميت الأحياء. يعييها التساؤل. ينهكها الحوار الصامت. تضيق بالإلحاح والتعريض. توافق عن عجز لا عن رضا. تراه . يراها. هما وسط آخرين. مديد القامة. بارز العضلات قوة بدنية. يصوننى ويحمينى وظيفة متقدمة فى سلك الشرطة . مكانة اجتماعية سيارة يتوددون إليه بدل أن يتودد إليهم يلقونه باحترام وتعظيم. يتعجلون إتمام الزواج.

لا يريدون التفريط فيه. هو خلاصهم. محررهم من عبئها. تنتقل المسئولية عنها إليه. ينتفعون بمركزه ونفوذه فى قضاء مصالحهم. يفكرون فى أنفسهم ينسوننى. أنت محظوظة زوج تتمناه كل فتاة. انا جميلة ومتعلمة لى مورد شهرى ثابت. هو محظوظ لأنى سأغدو زوجته. لكنك بلغت الثلاثين. لا يفتؤون يذكروننى بذلك كأنى بلغت الخمسين كأن من العار الا تتزوج فتاة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تراه. يراها. هما وسط آخرين. يحكمون الطوق حولهما. لايتركون لها أن تنفرد به يخشون ان تسمعه مالا يرضيه ان تفعل مايسخطه يسترد القدر فرصة قد لا يجود بها مرة أخرى الحديث بينهما عموميات وتوافه يسخو فى هدايا زوراجه يبهرهم. يستعبدهم. يتعجلون إبمام الزواج عقد القران والزواج فى يوم واحد خطتهم أم رغبته؟ تحاول تأخير موعد الزواج. بعد عقد القران تنفرد به حين تشاء لا تلومها التقاليد. لا تلوكها السنة الناس. لعلها تعرفه اكثر. لعلها تحاوره فى بعض أساسيات حياتهما المقبلة يؤى هو عمها اقتراحه وجيه. يتعجل وجود زوجة تعنى به وترعاه يحدد واجباتى الزوجية منذ الآن العناية به ورعايته. يعقدان قرانهما صباحاً يسافران مساء فى أسبوع عسل. مشاغله كثيرة لاتتح له إجازة أكثر من أسبوع.

يستكملان استعدادت الزواج فى شهر. لايتيح لها الشهر أن تعرف عنه إلا اقل القليل. يكشف لها اقل القليل صرامة فيه. لاتفلح ملاطفاته فى إخفاء الصرامة. فى حديثه إليها نبرة استعلاء تجرح رهافتها. قد لاتتوضح للآخرين تلك النبرة لاتخفى عليها. خذى هذا أحضرى ذاك يحثونها على تلبية رغباته. ذاك واجبها. مسلمة من المسلمات فى قائمة واجباتها الزوجية. لماذا يدعون علاقة المرأة بالرجل واجبات زوجية ولايدعونها علاقات زوجية. تؤمن التسمية للرجل السيادة. قد

توحى التمسية الأخرى بالتكافؤ. تزيد النذر قلقها وتوجسها. يامقبلا ينتظرنى تراك بداية أم نهاية؟ أمامى باب مغلق يحجب ماوراءه هل أفتحه؟ تتعذر على العودة بعد أن أجتاز عتبته. تلك هى شروط اللعبة هل أمضى؟ تغالب قلقها وتوجسها بالانهماك فى مشاغل المناسبة القريبة يحل يوم لابد من حلوله. قلبها يتوجع، شفتاها تبتسمان اين أحلام القراءات والشعر؟ الحب الكبير لوعة الانتظار. نشوة اللقاء همسات الغزل لغة اليدين والعينين. لقاء الجسدين بعد عناق النفسين مراسيم عقد القران اعتيادية لا جدة ولا إثارة حفل غداء محدود لذوى القربى وقلة من الاصدقاء المقربين تدنو ساعة السفر لاتنتظرها تتهيبها تخشى أن تنفرد به تقلقها الساعة المنتظرة انتظار واقع محتوم لا راد له.

هما فى الطائرة يجلسان متجاورين هو أقرب مايكون إليها مايزال أبعد مايكون عنها لاتعرفه، تعرف بعض أصدقاء العائلة اكثر مما تعرفه لاتأنس للمسته حين تمس يده عفوا موضعا من جسدها. كيف تحمتل بعد ساعات عريها البدنى والنفسى امامه؟ كيف يستكشف خفايا جسدها؟ هل افتح الباب المغلق؟ هل أجتاز عتبة اللاعودة؟ ياساعة اهابها. ياساعة أكون بعدها غير ماكنت قبلها اكون امراة أخرى لابد ان أتمهل ينبغى أن اعرفه قبل ان اتحد به لابد من ذلك. يهبها قرارها الصامت راحة وسكينة تحاول تبديد الصمت المشحون بحديث هامشى لايقبل على حديثها.

بعد رحلة قصيرة يحلان بالمنتجع. خضرة وسماء ومياه. نفسها بيداء متجهمة الألوان أوتار الطبيعة تتدفق أنغاما تعانق الموجودات. أوتار نفسها صمت متوتر إجراءات الإقامة هينة ماأسرع ماينفردان فى الغرفة ياأحلام شبابى بهذه الساعة. الواقع مقبرة الأحلام. تنظر إليه مستثارة منفعلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- لنتجول فى المنتجع. الطبيعة جميلة.. الليلة هادئة. يتلقى اقتراحها مستغربًا يحدق إليها ترتجف لتغير يعروه تتسع عيناه. تبرز عروق رقبته يستحيل تنفسه لهاثا مسموعا نظراتها التماس ناطق يندفع إليها مسرعًا يجذبها بقوة تجاهد للانفلات من بين ذراعيه ترجوه أن يتمهل ليتمهل أياماً. يتعارفان يتآلفان يأنس أحدهما إلى الآخر تريد أن تمنحه جسدها ونفسها راضية. يداه تعبثان يسحقها عريها الكامل امامه تقاوم بشراسة تذكى مقاومتها سخطه يعنف ويشتد يهين كل بقعة فى جسدها ثقله ينهكها يخترقها المًا وجراحًا وذلاً يغتصب جسدها وروحها. تبتهل إلى القوى اللا منظورة لتكن الأرض قفرًا لاتقبل البذرة. لاتنبتها هى بذرة مريضة خبيثة نتاج اغتصاب بشع لاتريد لرحمها ان يخصب بذرة مريضة خبيثة لا تريد لدمها أن يهبها الغذاد والرى ثمرتها مريضة خبيثة ساعدينى أيتها القوى اللامنظورة اجعلى الأرض قفرًا.

يطول أسبوع العسل المر يغتصبها كل ليلة لا يأبه بجراحها، جراح بدنها وجراح روحها. ساعدينى أيتها القوى اللامنظورة اجعلى الأرض قفرا يهتز بدنها الهامد على الفراش نشيج صامت لاصوت ولادموع يتواصل اغتصابها أيتها المرأة تحملين تبعات الخليقة على كتفيك تبهظك التبعات أنت منبثق الحياة تحملينه وهنا على وهن. دمك غذاؤه وشرابه. أحشاؤك مأواه ودفؤه تطلقينه إلى الفضاء الرحيب. الم لاأقسى منه ولا أروع. ينفصل عنك مالك من شىء ينسب إلى أبيه أيامها الأولى ترقب قلق تنتظر اكتمال الدورة يمنحها اكتمالها فرحة الخلاص تعينها القوى اللامنظورة ترفض الأرض

البذرة لاتنبتها هى بذرة اغتصاب لا محبة تغدو بعد ذلك حبوب منع الحمل سرها الثمين. تحديها الوحيد تصحبها عامين كاملين يترص على سريتها تبعدها عن متناول زوجها تتوالى الشهور الأرض قفر يتساءل يتأفف يتذمر يعيرها بجدبها يعرض بها أهله يتهامس المعارف والأصدقاء تضحك أعماقها ساخرة يعينها انتصارها الصغير على مغالبة هوان الليل وعبوديته.

تبلغ مدرستها تدخل خفيفة الخطى تحتضن عيناها حشودا من طالباتها زهرات فتية نضرة طموحات أحلام عما قريب يغتصب فيهن البدن والروح. الكرامة الآدمية. تنتهى من درسيه.ا يومها المدرسى ذاك مريح أكثر من ثلاث ساعات قبل عودة زوجها. الساعة الأخيرة لطبخ الرز وتسخين الطعام وإعداد المائدة ساعتاها الأخريان ملكها. ماأقل ماتملك من حياتها تنقضى الساعة الأولى فى مكتبة المدرسة تقرأ لا يعترف زوجها بالقراءة كما لا يعترف بالمشى لايقرأ ويضايقه ان تقرأ وقتها كله لشؤونه وشؤون البيت، كذلك يفهم مهمة الزرجة تنتظر ان تنتهى صديقتها من درسها محظوظة صديقتها لما تتزوج لما تغتصب تقضيان الساعة الثانية معا تبثها ماتلقى وماتجد تسمع منها كلمات تجاوب تتعطش إليها تلك الصديقة نبعها الوحيد فى كون قحل متصحر توفر لها حبوب منع الحمل من أختها الطبيبة تصون سرها.

مايزال كأس الشاى فى يدها عليها أن ترد على مكالمة هاتفية تنتظرها هو لاغيره.

- سأحضر متأخرًا للغداء فى الثالثة سيكون معى ثلاثة من أصدقائى وصلوا اليوم من مدينتنا هيئى لنا سمكا هذه رغبتهم يريدون أيضا (الكبة) و(الكباب). لاتنسى السلاطة لديك وقت كثير لتكن المائدة جاهزة حين قدومنا سنشرب كأسا قبل الغداء (المزة) ضرورية.

ينهى مكالمة الأوامر لاكلمة ود أو شكر تجرجر خطى الخيبة إلى الغرفة تلقى بدنها على المقعد ياساعتيها الوحيدتين تغتالهما مكالمة الأوامر تغتال متعتها الصغيرة تزيد الأشهر فظاظته نحوها يقتص منها لعقمها الموهوم ليكن تحتمل فظاظته خير من أن تحمل فى رحمها بذرته، بذرة مريضة خبيثة نتاج اغتصاب متواصل قيد أبدى يشدها إليه تظل تابعة ذليلة لن يكون لعله يسأم عقمها الموهوم فيطلقها ويطلقها.

تستمد من تحديها الوحيد الصامت قوة لديها خمس ساعات لتوفير طلباته لابد أن تسرع اللحظة إلى سوق السمك البعيد تمقت ذلك المكان تمقت روائحه ومشاهده آه ياروائح ليلى ومشاهده، بعد نصف ساعة هى فى الدار تستبدل ملابسها تقصد المطبخ دون تلكؤ السمك أول ماتبدأ به تعتق نفسها من روائح ومشاهد تنفر منها متى أعتق نفسى من روائح ليلى ومشاهده؟ تستوى بين يديها سمكتان متبلتان يختلف المشهد وروائحه تغسل يديها مرارًا تسارع إلى أحد أشرطة فيروز لا يغسل روحها غير صوت فيروز، ندى الفجر على بنفسجة تطل حذرة من بين الأحراش. وجع موجة تتشظى عند صخرة عنيدة تنبعث، بعد حين من نفسها فتية عارمة العنفوان تعيش فى صوت فيروز وأغانيها مالا يجود به

واقع شحيح. عليها أن تنتهى من (الكبة) يلزمها طويل وقت وكثير جهد أكثر من ساعة بين التقطيع والعجن والحشو تفترح مرة على زوجها شراء الطعام جاهزا من احد المطاعم ينظر إليها محتدا كلماته تهكم ساخر.

- ولماذا إذن تزوجت؟

هذا موقعى جارية وطباخة حبيتك بالصيف حبيتك بالشتى/ وعيونك الصيف وعيونى الشتى آه ياأسى الأحلام المسروقة. سرقها مسخها بددها. أبدلنى منها زمنا عديم الفصول بليد اللحظات. ميت التوقعات تنتهى من (الكبة) النشوة فى صوت فيروز تتساءل أانت الذى ياحبيبى/ نقلت لبيض العصافير اخبارنا؟ من ينقل لبيض العصافير أخبار ليالى؟ ليالى الاغتصاب والتشويه. ليالى السهد صحبة كوابيس الحرمان نصف ساعة لإعداد (الكباب) ماأهنأ المكان / حينما تكون قربى/ أشعر بالأمان/ يملأ الهدوء قلبى ماأتعس الوجود حينما تكون جاثما فوقى تترع بدنى وروحى قيحا وشجى نصف ساعة آخر للسلاطة تقشير وتقطيع اهم فقرة فى برنامج اليوم إعداد (المزة) تبغض هذا العمل كما لاتبغض اى عمل آخر عليها أن تنجزه عجلى. تضع الأطباق الصغيرة على المنضدة فى غرفة الاستقبال لولا الهوى مازهر البستان/ ولارف ع الدنى وضحك نيسان مواسمى شتاء لايبرح برق ولامطر. صقيع جارح.

تهرع إلى الحمام تسلم بدنها لرشاش قوى من الماء ترقب بفرح طفولى حبيبات الماء تنزلق على جسدها لاوقت لديها لتلك المتعة الصغيرة ترتدى ملابسها تنتهى من زينتها فى دقائق تحرص على اناقتها وزينتها فى جميع الأوقات داخل البيت وخارجه لعلى أعوض بذلك عن خواء دخيلتى تنظر إلى ساعتها. عشر دقائق تستلقى على الفراش تجدد قواها تهيئ بدنها للساعات المقبلة ساعات خدمتهم تلازم عندها المطبخ حتى ينتهوا من تناول طعامهم لاتكاد تطعم هى. يغلق معدتها عن الطعام ماهى فيه اجهاد. لعل قرفها أعظم.

صخب الرجال عند الباب. يعلن الصخب بداية فصل جديد من رواية هذا اليوم قد يكون أصعب الفصول . كيف تنسى فصل الليل؟ آخر الفصول فى روايتها اليومية المتكررة. اقسى الفصول أكثرها إيلاما وتجريحا. ينفتح الباب. يعظم الصخب صوت زوجها ضحكاته معى يستحيل شخصا آخر تبدأ إعداد الرز، هم فى غرفة الجلوس يعرض زوجها مزهوا، مالديه من أصناف الشراب لديه الكثير يسقى كلا ما يطيب له يرتفع الصخب تعلو الضحكات تهدأ الأصوات أحيانا. تغدو همسا. تعرف مايعنيه ذلك.. نكات جارحة أحدهم يروى آخر مغامرة فى تاريخه البطولى الحافل خمس عشرة دقيقة بعد قدومهم . تبدأ تسخين الطعام. عشر دقائق. الطعام جاهز تنتظر الأمر بنقله إلى المائدة بعد قصير وقت تراه.

- نحن على وشك أن ننتهى من شرابنا.

يعود إلى أصحابه لاحاجة إلى التحية. فى دقائق تكون المائدة جاهزة تدق باب الغرفة بهدوء. تشعره بأن المائدة تنتظرهم تعود إلى المطبخ.

تلازم المطبخ حين يأكلون تكون أقدر على تنفيذ الرغبات الآنية والطلبات الطارئة يطول بقاؤها هناك مايقرب من ساعتين معرفتها نتاج تجربة عمرها عامان يأكلون يضحكون تجلس متأهبة لتنفيذ الرغبات الآنية والطلبات الطارئة تمقت وضعيتها هذه تمقت مجرى حياتها. حياتها غلط كبير. أين بداية الغلط؟ موافقتها على الارتباط به على الرغم من عدم اقتناعها بصواب قرارها؟ رضاها العيش معه على الرغم من قناعتها بعبثية ذلك ولاجدواه؟ عيشها معه إقرار بشرعية اغتصابها بعبوديتها بهوانها لم لاتعتق نفسها من كل ذلك؟ عمها، التقاليد المجتمع أتجبن عن المواجهة؟ لاتدرى لياليها صحبة السهاد حوار دائم لا قرار يسوؤها ألا تنتهى إلى قرار يبهظها عجزها عن المواجهة ماينتظرها حين تغادره دونما عودة؟ تفقد حقوق الزوجة المطلقة؟ لاتأبه بذلك. يرفض عمها إيواءها فى مسكنه؟ لاتقيم لذلك كبير وزن تستقل بمسكنها راتبها ومدخراتها قبل الزواج تمكنها من ذلك يرفض المجتمع استقلالها ذاك؟ تستقدم خالتها المسنة من بلدتها النائية فتقيم معها. تسكت بها ألسنة الخواضين فى شؤون الآخرين. لم إذن تتردد؟ لماذا لاتعتق نفسها من هوان ينخر قلبها وروحها؟ هى ثمرة معطوبة ظاهرها صحى باطنها منخور متهالك لتتدارك الأمر قبل أن يغدو العطب مدمرا تعرف ذلك جيدا. لاقرار يبهظها عجزها عن المواجهة.

حركة الرجال تعلن انتهاءهم من تناول الطعام، يتوجهون إلى غرفة الاستقبال تبدأ إعداد الشاى بعد دقائق تحمل صينية رصفت فيها أقداح الشاى.

تدق باب المطبخ بلطف. يقدم زوجها يأخذ الشاى إلى أصحابه. تنتظر فى المطبخ. بعد حين يعود بالأقداح فارغة. تغسلها. تعاود ملأها بالشاى. قد تفعل ذلك ثالثة فى بعض الأحيان. الأقداح صغيرة يقدم زوجها إلى المطبخ.

- سنغادر البيت. اسهر مع أصدقائى الليلة.

تدرك مايعنيه ذلك.

توشك السادسة أن تكتمل. يستنجد بها بدنها المكدود أن تريحه . تكاد تحقق له ذلك ينهاها عقلها كيف تنسى كثير عمل ينتظرها؟ تسرع إلى غرفة المائدة. تهلع لما ترى طعام كثير ينبغى أن يحفظ لئلا يتلف. صحون وملاعق وسكاكين تغسل تجفف. تعاد إلى مواضعها. تنظيف المائدة. تنظيف الأرض. تخطو إلى غرفة الجلوس. تشمئز مما يتنظرها. مخلفات متعته. له المتعة ولها الكد والعناء. صحون (المزة) الكثيرة. كؤوس الشراب. تنظيف المنضدة وأرضية الغرفة. تنظيف المطبخ نهاية المأدبة المضنية. عليها أن تنجز تلك الأعمال فى ساعتين. تتفرغ بعدها لدروس الغد. لعلها تنتهى منها حين تحل العاشرة تتيح لنفسها ساعة أو أكثر من الراحة تلملم بقايا قوتها المتلاشية. لعل بعض حياة تعود إلى بدن يكاد ينضب من الحياة تهيئ نفسها لما ينتظرها. آخر فصول روايتها اليومية. ترهب ماتأتى به الليلة. تعرف مايعنيه سهره مع أصدقائه. مزيد من الشراب. تعرف كيف يعود بعد ليالى شراب كهذه يقسو العبث ويتوحش، يعنف الهوان ويضرى.

هى حركة لا تفتر بين الامكنة الثلاثة. الطعام محفوظ حيث ينبغى ان يحفظ. مائدة الطعام نظيفة. غرفة الجلوس نظيفة. ركام الصحون فى المطبخ يتطلع إليها ساخرا أمام حوض الغسيل. لابد أن تنتهى من غسل الصحون فى اقل من ساعة. ماينبغى أن يفوتها التهيؤ لدروس الغد. تطول وقفتها أمام حوض الغسيل. يداها حركة دائمة ساقاه ساكنتان. تطول وقفتها. يدب الوهن إلى يديها. تهرب الحياة من ساقيها هو مع أصحابه. كؤوسهم مترعة. مائدتهم حافلة. الأحاديث التافهة. النكات الماجنة. البطولات الجوفاء هو يلهو. هى تنظف بقايا وليمته النهارية.

نهارها ونهاره. صباحها الباكر فى المطبخ. صباحه فطور جاهز يأكله. لفافة يدخنها عملها وعمله. تدرس ثلاث ساعات او اربعا يجلس إلى مكتبة. كؤوس الشاى مكالمات الأصدقاء زيارات المعارف. توقيع بعض الأوراق اوامر إلى هذا او ذاك منتصف بهارها فى المطبخ تهيئ غداءه أو وليمته حين يدعو ضيوفا تزيل مخلفات الغداء او الوليمة. يبدأ مساؤها بعملها المدرسى. ينتهى بإعداد عشائه المتنوع لايكتفى بعشاء خفيف، مساؤه فى النادى أو المقهى. نهاية يومها مشهد اغتصاب. تجريح وتعذيب. نهاية يومه لذة جسدية آليه. لا ينشد سواها.

يعدون ماتقوم به واجبات الزوجية. ماواجباته هو؟ لماذا انفرد بالواجبات وينفرد بالحقوق؟ مايمنحه القوامة على؟ أعمل أكثر مما يعمل. لى راتبى أنفق على نفسى أساهم فى نفقات البيت مايجعل كلماته أمرا واجب التنفيذ دونما مناقش؟ مايبيح له أن يغتصبنى كل ليلة ويشوه دخيلتى؟ تدرك أنها لاتنفرد بالمعاناة والأعباء. مثيلاتها من النساء كثيرات. تختزن ذاكرتها من حكايات زميلاتها مايضاعف ألمها وأساها معاناتها ليست فردية. إنها ظاهرة عامة تستوى فيها العاملة والموظفة المدرسة وأستاذة الجامعة، الطبيبة والمحامية. الواجبات والأعباء للمرأة. الحقوق والسيادة للرجل. المرأة سلبية حتى اليوم تكتفى بالألم الصامت او الشكوى إلى قريبة او صديقة. هى احداهن ماذا فعلت لنفسها؟ سلبية مثل ملايين النساء المستضعفات متى تعتق نفسها؟ متى تحرر من عبوديته كرامتها؟ متى تعلن للعالم مأساتها ومأساة أخريات لاتعرف عدتهن؟ ينخرهن صمت العاجز يذيبهن جليد الاستكانة تهجرهن بهجة الحياة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعيد آخر الصحون إلى موضعها. تنبئها الساعة أن الثامنة ماض يتجاوزه الحاضر. يفوتها ماتخطط له. العمل أكثر من توقعاتها لابد من تنظيم المطبخ هل يسعفها المتبقى من طاقتها؟ ينبغى له أن يسعفها. تتحدى نفسها هى على ذلك قادرة. ليتنى أتحداه متى أغدو على ذلك قادرة؟ بعد دقائق تلقى نظرة ارتياح على المطبخ تسرها نظافته يبهجها أن تنتهى من هذا العمل لتلتفت إلى عمل آخر يدعوها. تبهجنى أعباء عبوديتى؟ التهيؤ لدروس الغد. فرصتها الوحيدة لتلتقى بالكتاب فى بيت لا يعترف بالكتاب. الشعر العربى الحديث السياب وبويبه. الموت عالم غريب يفتن الصغار يفتنها هى بابه هذا البيت عذاب لياليه تفكير العاجزة متى أغلق باب هذا البيت دونما عودة؟ افتح باب الحياة. الشمس تدعونى متى أرقى إليها؟ طالباتها. زهرات ندية لما يغتصبن ليتها تعرفهن بما ينظرهن هل يكون زمنهن أفضل من زمنها؟ لاتعتقد. قوانين مكتوبة وغير مكتوبة تقاليد وأعراف جميعها تمنح المرأة واجبات وأعباء تمنح الرجل حقوقا وحريات تسوده عليها.

تنتهى من تصحيح أوراق الاختبار. يهبط رأسها على صدرها ثقيلا ينغلق جفناها على كره منها ينطرح جسدها الهامد على الفراش يتحدى إصرارها. يتمرد على عنادها. عقلها يسألها أن تواصل أن تقرأ للمتعة لا للواجب. يعصيها جسدها ينطرح على الفراش كتلة هامدة عقلها يقظ حى ناشط فعال ليته يهمد لعلها تنسى أو تتناسى لعلها تتحرر من إطار زمانها ومكانها، لا ما ينبغى لها أن تنسى عليها أن تذكر دومًا عليها أن تظل فى إطار زمانها ومكانها. حين تغلق باب هذا البيت دونم عودة تتحرر من إطار زمانها ومكانها إطار متصدع متهالك لايصلح لأن يحتوى لوحة حية حين تغلق باب هذا البيت دونما عودة تدفئ شفتيها المتثلجتين بجمرة الحياة. ترقى إلى الشمس.

تحنو عليها نومة رحيمة. تحررها من إطار زمانها ومكانها تنتفض مرعوبة. قرقعة عنيفة يغلق الباب بشدة تعلن الضوضاء عودته. الليل يمضى نحو منتصفه تتحفز يتصلب جسدها تتسارع دقات قلبها. تتهيأ للخاتمة الوشيكة الفاجعة خاتمة المأساة خاتمة لا مفر منها تدركها أينما تكن لاتنجو منها إلا أياما خمسة فى كل شهر ليت الأيام الخمسة تغدو شهرًا ليت الشهر يغدو الشهور كلها أبلغ بى العجز أن ألجأ إلى أمنيات المستحيل؟ ماأضعفنى! يالبؤس ما انتهيت إليه. يتعثر بالأشياء فى طريقه إلى الغرفه. لعل السكر يبلغ به مبلغا لايمكنه من اغتصابها. ها أنا، مرة أخرى أعود إلى أمنيات العاجزات يالهوان ما أنتهيت إليه! يفتح باب الغرفة. تتناوم. تتماوت. لا تأمن أن تنتفض. رغمًا عنها ساق أو ذراع. يبحث عن زر المصباح الكهربائى يصطدم بالأثاث. يسطع الضوء فى الغرفة ظهرها إلى الباب وإليه لاتراه تلتقط حواسها المتيقظة كل حركة تصدر عنه يسقط جسده على المقعد جوار مائدة الزينة لابد أنه يخلع حذاءه يهوى حذاؤه على الأرض العارية يخرق سمعها صوت تعرفه. تنكره تزدريه. سحاب سرواله يفتح تقترب لحظات اغتصابى . أيتها القوى اللامنظورة. اغيثينى لماذا تغيثنى القوى اللامنظورة وأنا لا أغيث نفسى؟ يطوح بالسروال. يرتطم بقطعة أثاث يصر خشب الكرسى لابد أنه ينهض.

خطاه تقترب من السرير. يتخشب بدنها يرتج السرير تحت ثقله وهو يهوى عليه تتماوت تكاد لاتتنفس. يجر ثقله مقتربا منها تتماوت يسحب الغطاء عنها تتماوت تنفسه السريع العالى رائحة الشراب بوادر غثيان لاتخذلينى ياإرادتى تطبق قبضته على ذراعها. تزدرد ألمها هى بذلك خبيرة يديرها إليه بعنف تغلق عينيها بقوة عن مرآه تراه دون أن تراه تغلق منخريها عن روائح جسده وشرابه تتنفس عبر شفتيها المفتوحتين فى ثوان يلقى ثقله فوقها تعبث يداه بجسدها يظل جسدها هامدا. تعبث شفتاه بوجهها يبلل لعابه وجنتيها وعنقها يشتد الغثيان أعينينى ياإرادتى عيناها مغمضتان بدنها هامد تطبق شفتاه على شفتيها يخترق لسانه فمها تكاد تختنق. تضطر إلى التنفس عبر أنفها. تزكم أنفها روائح جسده وشرابه. أيه شرعة تحل اغتصابى وهوانى على هذا النحو الوحشى؟ أية تقاليد وأعراف تعد ذلك جزءأ من واجباتى الزوجية؟ لاكانت تلك الشرعة ولا تلك التقاليد والأعراف لا كان مجتمع يقوم على ذلتى وعبوديتى لعابه ملء فمها تتقلص معدتها. توشك أن تتقيأ. يتجشأ. ترتد إلى فمها بقايا الحمص والفول من (مزته) جوفها لهب حارق. تكتسح النار، بقوة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسرعة، كل ذرة من بدنها ينتفض كل عرق فيها تستحيل نمرة شرسة. تدفعه عنها بضراوة لاتدرى من أين تواتيها. تنهض تجرى إلى حمام الغرفة تمد إصبعها عميقا فى حلقها تتقيأ بقايا طعامه وطعامها تغسل فمها مرارا.

يدوى صوته فى الغرفة يدعوها إلى العود حالا لاتجيب تتوجه إلى خزانة ملابسها يتعثر وهو يحاول الوصول إليها يدركها تبعده عنها بعنف يجعله السكر هشا ترتدى ملابسها فى لحظات يراقبها حانقا لايقوى على النهوض تخطف حقيبة يدها تجرى نحو باب البيت يشتد حنقه.

- لن تعودى إلى هذه الدار بعد أن تغادريه. سأطلقك.

لاتلتفت إليه بيت عمها بيت صديقتها بيتها المستقل فندق الشارع. لافرق أى مكان خير من هذا البيت. أصح من جوه المريض المسموم. لاكان مجتمع يقوم على ذلتى وعبوديتى.

تفتح باب البيت. تعب نسيم الليل ملء رئتيها. فى صفقة الباب القوية تفرغ عذابات لياليها. عبودية نهاراتها تنطلق فى ظلمة الليل. تحلق طيرا يستعيد جناحيه المسلوبين. ترقى إلى الشمس.

الرباط - ١٩٩٧

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الورق

قطعٌ من ورقْ
تترنح تحت الفراش وبين حشايا الوساد
بها أثر من سرور ودمع
وحكاياتُ دهرٍ بطرفة عين تلوح
البداياتُ فيها بغير دليل
وفصل الختام بها مختلقْ
وسلوا من نجا فى سفينة نوح
أو سلوا هالكًا من ثمود وعاد

* *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قطع من ورق
تتكرمش صفحاتُها
قبل أنْ.. تلتقيها أيادْ

* *

هذه صفحة للأرقْ
حين نلمسها نتذكر ماكان فينا وغابْ
نتذكر.. بينا نحدق فى السقفِ
والسقف يهبط، يهبطُ
حتى يحط بأنفاسنا
نازعًا من أصابعنا اليابسات الكتاب

* *

هذه صفحة عانق الصبح فيها الألقْ
ثلثم الوردة الساحليه
ثم تركب موج أعالى البحار
وهى ترفع فوق النجوم بيارقها وتغنى
فجاةً، لطمتها يد السدرة البرزخيه

فمضت بعدها: شهقتينِ
وغمغمةٌ، ودَوار
ذلك مايشتهيه زمانُ الغرق

* *

صفحة أسلستْ للرميم القيادْ
تحذف اللبَّ منا
ليركبه غيرُنا طبقًا عن طبقْ

* *

صفحة للحديث المعاد
على متنها نحتسي قهوة الغاضبين
نُحرق تنورة التبغ
ننتقد النفط والنافطين
نلعن سخف الإذاعاتِ والصحف الباهته
والأغنياتِ الشبابية الميته
نهتف: لابد أن نتغير
لابد لليل أن ينجلى عن بياض الأفقّ
لابد أن..
إنتهى هامش القول ياشهرزاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاصمتى، واتبعى السهم عبر النفقْ
واذكرى للمحقق أن الذى كان يجمعنا
ليس إلا الورقْ

* *

صفحة بعدها نبلغ المفترقْ
حبرها من دماء وأسطرها من عرق
ترسم الفعل فى كل واد
إنها مدفع للصيام عن الذلّ
مدفع للفطور مع الكلِ
مدفع للتجلى
تتسابق فيه الأصابع نحو الزناد
إنما كل هذا ورق
حين كان السكون مآل مدافعنا
سبقتنا السلحفاةُ
والعدو انطلقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد حسن غانم

قراءة نفسية لرواية «حكاية تو» لفتحي غانم

مقدمة

نظر فرويد إلى العمل الأدبي على أساس انه نتاج سيكولوجي يعكس بناء صاحبها السيكولوجي، ولذا فنحن نتعرف على شخصية الكاتب من أعماله، او على شخصية المبدع بما يبدعه (فرج أحمد، ١٩٩٠، ١٠) إلا أنه لا يجب أن تقف الأمور عند هذا الحد. ذلك أن الكاتب هو جزء من الشعب يعكس الآمال والأحلام والطموحات، بل يعبر أحيانا عن اللاشعور الجمعي، كما ان دراسة الأدب لشعب من الشعوب تعكس البناء السيكوسوسيولوجي لهذا الشعب، وتنهض هذه المسلمة على أساس أن عملية الإبداع الأدبي بها قدر من المكونات السيكولوجية لذلك الشعب، وهذا الافتراض في مجمله صحيح تماما، ولدينا العديد من الدراسات التي اتخذت ذلك السبيل وتوصلت إلى قدر معقول من النتائج، مثال ذلك تلك الدراسة التي نشرها «هار كابي» مدير المخابرات الاسرائيلي السابق عام ١٩٦٧ بعنوان **«العوامل الاساسية في هزيمة العرب خلال حرب الأيام الستة»** وقد توصل إلى العديد من السمات السيكولوجية التي تعكس البناء النفسي للشخصية العربية من خلال قيامه بتحليل مضمون بعض الأعمال القصصية والروائية مستخلصا الصورة السائدة للبطل في هذا الأدب، وتبين له أنه يتسم بالانعزال عن اقرانه وأن شعور الاغتراب يهيمن على عالمه النفسي (قدري حفني، ١٩٨٩، ١٢١: ١٢٢) وهذا يوضح الخطورة والدور الحاسم يلعبه الأدب الصادق في التعبير عن «الهم العام» إن جاز التعبير، ولذا فإن الأديب هو البوصلة التي يستشعر مواطن الخلل والضعف في بنية مجتمعه، فتارة نجده يحذر، وتارة أخرى نجده يبشر وهكذا ونظن أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدخول إلى عالم الإبداع، والدوافع التى تقود الأديب إلى كتابة رواية ذات أحداث معينة قد تخرجنا عن موضوع الدراسة وقراءتها.

* **دلالة عنوان الرواية:** هناك ثلاث قراءات للعنوان :

الأول : يرى **فتحى غانم** - فى رده عن ماذا يقصد بحكاية تو - «انه كان يمكن أن أختار اسما وأقول حكاية توفيق مثلا، أيا كان الاسم، ولكن الح على الاسم برغبة اقرب تفسير لها انها رغبة فى كتابة شىء يوحى بشىء آخر ، لا أدرى ما هو على نسق الشعر وألفاظه» (فتحى غانم فى حوار مع حسين عيد، ٢٠٠٠، ط٢، ٨٩: ٩٠).

الثانى : يرى الناقد **حسين عيد** الآتى: رغم أن «تو» هو الاسم الذى اشتهرت به إحدى الشخصيات الرئيسية فى الرواية، ... لكن من المرجح فنيًا أن «حكاية تو» هى حكاية (Two) وتعنى حكاية اثنين (بالإنجليزية) والبناء بالثنائيات (أى العلاقات الثنائية) هو محور البناء الفنى للرواية، وهو الظل الغالب عليها لأنها تتسم بثراء ثنائياتها وتعارضها وتشابكها.. هذه الثنائيات جميعا تتضافر معا، وتتشابك لتشكل فى النهاية المجرى العام للرواية، وكأن هذا الشكل الفنى ينبهنا إلى أن ما يرتكب فى المعتقل من فظائع لا يتم بمعزل عما يجرى فى المجتمع من تغيرات، يجب الاهتمام بها ككل ودراسة أسبابها (حسين عيد، ٢٠٠٠، ٩٠: ٩١).

الثالث: رأى كاتب هذه السطور: حيث بدا الانطباع الأولى من حيث قراءة العنوان أن اسم «تو» يشير إلى اسم دلع الشخص الذى ينتمى إلى عالم الرجال وليس برجل، حيث يمكن أن يكون «تو» أو «توتو» أو «تاتى» أو «تتَّه» وحين بدأت قراءة الرواية وجدت أن «تو» فى النادى؟ وما أدراك ما الأندية والمفهوم الذى ترسب فى أعماق الأغلبية من شعبنا عن أمثال هؤلاء الشباب الذين ينتمون إلى الأندية حيث اللعب واللهو وعدم أخذ الحياة بجدية أو تحمل أى مسئولية، ثم يستقر هذا الانطباع وإن كان سيأتى نفسيا وفيما بعد - أنه لم يقتل قاتل والده أو يناصبه العداء، أو حتى يعبر له عن غضبه من قتله لوالده، ويذكرنا هذا الموقف بما فعله «هاملت» شكسبير من تردده حيال عمه .. قاتل والده، مما يعنى أن اسم «تو» وإن كان اسم ذكر / رجل إلا انه ينتمى إلى عالم الرجال بالاسم فقط (وحتى يمكن تحريفه ويمكن أن يشير إلى اسم أنثى.. وليس الرجولة بمعناها الحقيقى/ الواقعى).

وليس التفسير السابق هو التفسير الوحيد، وإنما ينفتح المجال لتعدد الاجتهادات مما يعنى فعلا: تعدد القراءات ليس فقط للنص الواحد وإنما للعنوان الواحد .

●● شخصية تو كما ظهرت من خلال الرواية:

قدم الكاتب شخصية «تو» من خلال عدة محاور تحتاج إلى إلقاء أضواء نفسية عليها وهى:

أولاً: عداء تو الواضح تجاه رموز السلطة كافة؛ خاصة سلطة الأقسام والشرطة

حيث اتضح الآتى: أن أصدقاء «تو» يعرفون عنه «أن له مزاجًا خاصًا فى دخول أقسام البوليس» (ط٢) وقد ذكر أصدقاؤه ومعارفه بعض المواقف عنه:

١ - «حيث كان يسير ليلا واعترض طريقه مخبر واستراب فيه، وكان ذلك فى وقت شاع فيه أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض الجواسيس الاسرائيليين لهم نشاط خاص فى الاسكندرية، وطلب المخبر من «تو» بطاقة تحقيق شخصيته. فامتنع فلما أصر المخبر انهال عليه «تو» شتمًا، انتهى بالتشابك بالأيدى، ورغم تأخر الوقت تجمع بعض المارة، واستطاعوا التدخل وفض المشاجرة، وأخرج «تو» بطاقته وعرضها على الناس، رافضا أن يقدمها للمخبر بدعوى أنه يشك فى أنه مخبر حقيقى، وعندئذ أخرج المخبر بطاقته وأثبت للجميع انه فعلا من قوة الشرطة ولكن «تو» تشكك فى صحة البطاقة وفجأة قال «تو» للمخبر: ـ هيا بنا إلى القسم.

وهناك أمام الضابط النوبتجى تصرف «تو» بنذالة غير متوقعة، فقد اتهم المخبر بأنه اعترض طريقه وطالبه بنقود «دليل يا حضرة الضابط أنى لم أرتكب شيئا، وهاهى بطاقتى معى، ولا يستطيع هذا المخبر أن يتهمنى بشىء. وأنا الذى طلبت منه الحضور إلى القسم بعد أن تهجمه علىّ وطلب منى عشرة صاغ، احمينى يا حضرة الضابط من هؤلاء المخبرين المفلسين الذين تحولوا إلى بلطجية» (ص ٢١: ٢٢).

موقف آخر: أن إشارة المرور قد حجزت السيارة التى كانت تقله مع بعض زملائه فسب رجل المرور، وحين قال له الرجل، مش عيب يا أفندية تعملوا الكلام ده. تهجم عليه (تو) وأصر بضرورة أن يذهب معهم إلى القسم. وليس هذا فحسب بل أخذ «يصرخ صرخة مدوية فى انتحارية وقال للضابط.

– أنا معترف بأنى شتمته وسوف أشتمه – أنا لا يهمنى شىء. لا أنت ولا وزير داخليتك (ص٢٣). ورغم ذلك وحين توسط الراوى لدى الضابط النوبتجى لإخراجه اعتذر «تو» للضابط وكانت الدموع تترقرق فى عينيه وهو يعتذر، وقد تبدلت نفسيته تماما من النقيض إلى النقيض (ص ٢٤).

ما تفسير كل ذلك؟ وهل تو على علاقة عداء بالسلطة؟ وما العوامل التى دفعته إلى هذا الموقف المتناقض من هجوم واعتذار؟ سب وتراجع؟ عداء وانسحاب، إكراه واستسلام؟؟ كل ذلك يقودنا إلى ضرورة إلقاء الضوء فى عجالة على معنى السلطة وتفسير العداء تجاهها (سواء مع أو ضد).

بداية فإن السلطة تعد من الموضوعات الأساسية التى تلعب دورا هاما فى حياة كل فرد، فكما أن الفرد لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الآخرين، بل لابد له من التواجد مع الآخرين بدرجة ما، وحتى فى حالة عدم الحضور الفعلى للآخر – كما بين ذلك التحليل النفسى – نجد الفرد يتواصل مع الآخر على المستوى المتخيل (محمد حسن غانم، ١٩٩٠، ١) وأن غريزة الاجتماع هذه تلازمه، منذ خروجه من الدنيا حتى رحيله عنها، فما هو نفسه إلا وليد اجتماع بين ذكر وأنثى من الناس، وهو يدخل منذ ولادته فيما يكونان من مجتمع صغير هو الأسرة لأنه محتاج إلى رعاية الأم وكفالة الأب، فإذا بلغ أشده واستوى فيما بعد ضرب فى الأرض سعيا وراء الرزق مختلطا بغيره من الناس فى ذلك المجتمع الأكبر متبادلا وإياهم النفع من مجموع ما يبذل ويبذلون من نشاط» (نجيب بكير، ص ٦٦). كذلك استتبع وجود الفرد مع الآخرين وخضوعه للسلطة التى تقوم بدور هام ورئيسى فى عملية التشريع الاجتماعى والذى وجد كقوة فعالة فى تنظيم السلوك الاجتماعى الثقافى فى الأشكال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأكثر تعقيدا وبدائية وقدمًا للحياة الإنسانية. فكما أن الفرد محاط بالغلاف الجوى، فهو أيضا محاط من الميلاد إلى الوفاة بالضبط الاجتماعى، الذى ربما لا يكون مدركا له ما لم تقوده تجربة غير عادية للتعرف عليه (سعد محمد شاهين، ١٩٨٥ . ١). وقد اتفق العلماء الذين تخصصوا فى دراسة مثل هذه الأساليب العدائية تجاه السلطة (بكافة أشكالها) على تقسيمها إلى ثلاثة أنواع هى: المجرم المأثوم/ المجرم المقهور/ المجرم المتربص بالسلطة، وسوف نقصر حديثنا فقط عن النوع الثالث إذ من المعروف أن العصابى شخص جعلته خبرات طفولته شديد الحساسية والتأثر بمواقف خاصة: مواقف النقد والحرمان أو المواقف التى يشتم منها رائحة الكراهية أو الإذلال أو فقدان العطف. فإذا به يستجيب لهذه المواقف استجابة مشتطة أو شاذة .. وقد أمكن فصل فئة من الجرائم العصابية تكشف عن حساسية مرتكبيها حيال كل ما يمثل النفوذ والسلطة، ويكون الدافع الرئيسى لها كراهية لا شعورية نحو الأب نجمت عن حل غير موفق للصراع الأوديبى، لكنها لا توجه مباشرة إلى شخص الأب بذاته بل تزاح وتنقل فى صورة تمرد أو عدوان على كل ما يمثل سلطة الأب وقيوده على الرؤساء أو على المجموعة التى ينتمى إليها الأب، أو على معتقداته أو ثقافته. هؤلاء لا يطيقون السلطة فى أى مظهر من مظاهرها، ويعتبرون أى مظهر لها حاجزا وقوة متعسفة تبرر التمرد والثورة عليهاو وليس هذا بمستغرب. إذ من الثابت أن العدوان إن لم يمكن صبه على المعتدى اتجه إلى بديل عنه، إلى رمز له، وكبش الفداء فى حالتنا هو السلطة.. لكن يمكن من خلال أساليب التنشئة الاجتماعية وخاصة القسوة والحرمان الشديد يولدان الكراهية للسلطة الأبوية ولكل ما يشبهها أو يمثلها، وأن القسوة قد تقسر الشخص أن يستسلم ويستكين أو يرى الخلاص فى تملق أبيه فيمضى فى تزلفه ويجد لذة فى الخنوع. وهذا الموقف السلبى الخانع يمنع الشخص من تقمص صفات الذكورة ويبث فى نفسه شعورا عميقا بالنقص، وقد يوجد فى كثير من الجرائم الموجهة إلى السلطة أن الدافع الرئيسى لها رغبة الفرد فى أن يثبت لنفسه وللناس ما لديه من رجولة وذكورة (أحمد راجح، ١٩٥٨، ٨٣، ٨٤) إلا أنه من خلال أحداث الرواية نجد أن عداء «تو» كان موجها فقط نحو السلطة الوالدية وكذا سلطة الشرطة، أما عن علاقته بالوالد فكانت سطحية، وأنه كان لا يدرك المعنى الذى يسعى والده لإثباته إذ يقول للكاتب «هل تصدق .. فما المعنى الذى تركه بموته لقد خرب بيتنا. قلت: أكد بموته أن فى الحياة أشياء تستحق أن يموت من أجلها (ص ١٠٦)، أما عداؤه ضد الشرطة فقد اتضح فى العديد من المواقف التى خزنتها ذاكرة طفل صغير يدرك ويضخم ما يدركه، إذ أن حملات الشرطة المفاجئة وهم نيام كانت تثير قلقه إلى درجة الهلع ولذا يقول عن كل رجال الشرطة «أنا لا احتملهم.. لن أنسى هجماتهم علينا.. وكتبى الممزقة .. حتى حقيبة المدرسة سرقوها.. هل تصدق؟ أنهم كانوا يفتشون الملابس الداخلية لأمى . قمصان النوم والكلوتات . هل تصدق؟ (ص ١٠٦). إلا أن العلاقة التى كانت تربطه باللواء زهدى (قاتل والده) تثير العديد من القضايا والاستشكالات مما يعنى أن الاثنين (زهدى - تو) كانا يحتاجان بعضهما البعض. فالأول باقترابه من «تو» وإصباغ الحماية عليه، والبحث له عن عمل، إنما كان يكفر عن ذنوبه وشعوره بالإثم، والثانى يرى أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القاتل هو القتيل وأن الأيام قد تمكنه من قاتل والده فيقتله (حتى وإن تم ذلك على المستوى المتخيل فى اللاشعور) وليس هذا فحسب بل نجد عداءً فى علاقته بالتعليم.. حيث تعلم من خلال سياق الرواية انه طالب فى كلية الزراعة إلا ان المراقبين له، خاصة كبار السن المترددين على النادى - قد أكدوا أن (تو) متواجد باستمرار فى النادى مما يعينى موقفا عدائيا من التعليم.

علاقة تو بمنيرة بيجو (القوادة):

هذه العلاقة تحتاج إلى تفسير خاصة إذا عرفنا أن (تو) قد تردد على منيرة بيجو مصادفة مع أحد الرجال ثم فاجأته وهو منهمك فى غسل الأوانى فى المطبخ ثم بعد ذلك أخذ يتردد عليها، بعد أن طلبت منيرة من اللواء زهدى أن يبحث له عن عمل (من ص ٧٩: ٨٦). ولماذا بعد أن رفض اللواء زهدى فى البداية وسب منيرة عاد وتبنى هذا المطلب؟ . نظن أن تبنى (منيرة بيجو) لمطلب تو ناتج عن إسقاطها للجانب الجيد فى شخصيتها على تو، أنه يعمل عملا مشروعا فى رابعة النهار دون أن يخشى أن يقبض عليه أحد أو يمسك بتلابيبه، على عكس الحال فى عمل منيرة بيجو حيث الخوف من تعقب السلطة لها والقبض عليها، إضافة إلى أن العلاقة بين القوادين ورجال الشرطة واضحة لأن كل منهما لابد أن يقدم خدمات للآخر، هكذا اعترف اللواء زهدى ولذا حين وجد (تو) كشاب هيبيز متواجد لديها فى الصالة قال لمنيرة: إنه لا يعرف أصحاب المواخير التى تستعمل أمثال هؤلاء الشواذ المنحرفين، وأنها إذا كانت تستخدم أمثاله لاستعمال زبائنها فسوف يقطع صلته بها، وسوف تتغير معاملة الشرط لها وسوف تعود إلى السجن مرة أخرى أو على الأقل سوف يطردها من هذا البيت» (ص ٧٥). إلا أن هذا الجانب الإيجابى الذى اسقطته منيرة على «تو» ارادت أن تتأكد منه إذ ربما يكون الولد «غير رجل» أو شاذ أو منحرف، ولذا فقد دبرت موقفا له لكى يختلى مع إحدى البنات المومسات، وقدمت لها البنت فى الصباح تقريرا يفيد رجولته بل فحولته (ص ٨٠: ٨٢)

ثانيا : دلالة الاحتياج/ عدم الاحتياج إلى آخر كما ظهرت فى ثنايا الرواية:

أبرز **فتحى غانم** العديد من العلاقات الثنائية التى تعكس همًا واحتياجا نفسيا وهى:

(أ) **علاقة تو بوالده: علاقة سطحية، إذ إن** والده كان مدرسا فى الثانوى والقى القبض عليه بتهمة الشيوعية، إلا أن (تو) لا يعترف بتفرد والده، بل على العكس حين يخبره الكاتب أن والده قد ترك معنى للحياة، يصرخ قائلا: أى معنى لقد خرب بيتنا (ص ١٠١).

(ب) **علاقة شكرى منصور بنائبه:** إذ يتضح من خلال سمات شخصية الوالد أن مظهره عكس حقيقته، وأنه كان يمارس نوعا من الفصامية بين ما يود أن يعرفه عن الآخرون، وما يود أن تعرفه الذات من ذاتها إذ كان مظهره يتسم بالتزمت الشديد والوقار إلى حد الاحترام الكامل والخوف من الاقتراب منه، وإذا خلى المكان إلا من الكهول، وحدهم حتى يصيح بملء شدقيه: أنا احب الهلس (ص ١٠) أما ابنه يسرى (المهندس - المتخرج حديثا) فقد تصادم مع والده وسط أصحابه من خطأ وجودهم إلى مائدة (البريدج) فى النادى، رافضا أى تدخل فى شئونه الخاصة، فاتجه الأب مباشرة إلى

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

باب النادى ولم يعد إليه أبدا ويقال إنه كان يعقد جلسات البريدج فى بيته إلا أنه قد سرت شائعة فى النادى مفادها: أن يسرى قد ضرب والده ضربا مبرحا مما اضطر الوالد إلى الاستنجاد بشرطة النجدة وأن يسرى قد هدد والده بأنه سوف يضربه مرة أخرى لو رآه يذهب إلى النادى أو يتردد على صالة البريدج) ص ١١

(ج) علاقة زهدى مع ابنه الوحيد حسن : رغم أن الأب رتب كل شيء لمستقبل عظيم لابنه الوحيد حسن (المهندس الزراعى) إلا أن الابن رفض كل ذلك، بل أصر على الهجرة، فاضطر الأب أن يستخدم صلاته لمنعه من السفر، فقاطعه حسن ثم قدم استقالته من عمله معجلا بالهجرة، فرضخ الأب لرغبته حرصا على العلاقة بينهما، وودعه عند سفره بديلا للانفصام الكامل بينهما (من ص ٢٥: ٢٩)

(د) علاقة اللواء زهدى بمنيرة بيجو: يتضح من ثنايا الرواية أن لواء الشرطة السابق تنشأ بينه وبين (منيرة بيجو) علاقة بها الكثير من الاعتماد والألفة، إذ كثيرا ما كان يدخل عندها لتحدثه فى أمر يهمها فهى تعتمد على مشورته، وهو أيضا يحتاج إليها. أما قصة منيرة فهى «بنت ناس طيبين، وإن جمالها المروع فى صباها هو الذى انتهى بها إلى هذا المصير، زوجوها وهى فى سن المراهقة من ضابط صغير طائش كان يتركها وحدها ويلعب القمار، وإذا خسر عاد إلى البيت ولازمه . ونكد عليها بالشتيمة والضرب وإذا كسب فلا ترى وجهه وانتهى بها الحال إلى التعرف على سيدات فاسدات من الطبقة الراقية تعرفت عن طريقهن بأعيان باشوات، تدخل أحدهم فى طلاقها واشترى لها سيارة فورد فارهة، ثم انقلب الحال، وضاع الباشا وسجن فتدهورت حالة منيرة وباعت الفورد، ثم قبض عليها ودخلت السجن، وخرجت منه مضعضعة، وأصبحت على علاقة حسنة بالشرطة تقدم لهم كافة المعلومات التى يريدونها، واقترح عليها زهدى أن تغير من اسمها لأن الاسم المناسب هذه الأيام هو البيجو وأن الذين يذكرون الفورد هم العجائز أمثاله.

هنا يرى الناقد **حسين عيد وفتحى غانم** أن قيام هذه العلاقة ضرورة فنية إذ جعل شخصية بقامة زهدى بك (اللواء السابق ينتمى بحكم مكانته إلى الطبقة الراقية فى نفس قامة منيرة (المومس سابقا، القوادة حاليا) (حسين عيد، ٢٠٠٠، ط٢، ١٠١: ١٠٢) بيد أننا نرى أن هذه العلاقة تعنى لكل منهما احتياجا نفسيا فمنيرة بحكم طبيعة عملها قوادة أى تقوم بدور الوسيط بين البغايا والعملاء وتحقق بذلك نوعا من التوازن بين كلا القطبين، وهى فى نفس الوقت تعنى أنها امرأة غير كاملة ورجل غير كامل، فإن الوضع كما هو ينطبق على اللواء زهدى إذ بحكم عمله وتطبيقه للتعليمات التى كانت تصدر إليه من القيادات العليا له ثم يطبقها على المسجونين إنما أيضا هو قواد يقوم بنفس دور الوسيط الذى تقوم به منيرة بيجو وإن اختلف العملاء وطبيعة المهنة.

(هـ) علاقة الكاتب الروائى باللواء زهدى (مدير السجن):

إذ طوال الرواية نجد قيام علاقة بينهما بها شد وجذب وكان الراوى يتعجب من إفصاحه له بكل هذه المعلومات الرهيبة عن التعذيب والحفلات الدامية التى تقام لاستقبال دفعة المسجونين الجدد، وهنا بعد أن عرف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراوى هذه الحقائق من مدير السجن اخذ يتساءل: لماذا يجبن عن قول الحق؟ لماذا ترتكب كل هذه الفظائع لدرجة قتل إنسان يختلف مع السلطة فى الرأى؟ بل تساءل فى مرارة قائلا لنفسه: هل أنت جبان. هل أنت تعيش فى مجتمع بلدك وتتعامل مع الآخرين وتكتب لهم وأنت محكوم بالمخاوف وألوان الذعر؟ هل أنا أتشبث بحكاية (تو) لأهرب من حكايات السلطة والسياسة وأهوالها وجبروتها؟ (ص ٦٧) ثم يتساءل فى موضع آخر: «هل أنا هارب من الهول الذى يعدونه فى السجن للذين يتجرأون بالإفصاح عن مبدأ أو عن رأى»؟ (ص ٩٧) ويتساءل فى موضع آخر: هل زهدى هو الرجل الحقيقى وأنا لا شىء؟ لكن يلفت النظر إصرار مدير السجن السابق- وبلا تحفظ أن يقص عليه أهوال السجن وهنا يرى **فتحى غانم** أنه يتذكر قول **أندريه موروا** أن كثيرا من رواياته كتبها لأن هناك نساء يعترفن له عن أحداث وأسرار فى حياتهن، وهذه دفعته إلى الكتابة وكان يتساءل عن ماهية هذا الإغراء الغريب عند الناس كى تفضى بأسرارها لكاتب روائى يكتب ويذيع الأسرار بطبيعة الحال (حسين عيد، ٢٠٠٠، ٨٧) كما أن **غانم** يذكر فى الرواية: أن هناك علاقة بين رجل الشرطة وكاتب الرواية فكلاهما يهتم بالتفاصيل الدقيقة ما خفى منها وما ظهر» (ص ٧٣)، إلا أن تغير هذه العلاقة أنها نهضت بين جانبين: الجانب النظرى والجانب العملى، كما أن الاعتراف يكون الفرد مدفوعا إليه برغبة التخفيف من الهموم التى تثقل كاهله، إضافة إلى الراحة النفسية التى يجدها الشخص فى مجرد (الفضفضة) للآخر.

وهكذا يتضح الثنائية فى العلاقة والاحتياج / أو عدم الاحتياج النفسى للآخر إذ من الثابت أن الآخر يلعب دورا مهمًافى تشكيل الوعى بالذات سواء ايجابيا أم سلبيا، وكلا الأمرين هام جدا للحياة الإنسانية.

ثالثا: سيكولوجية التعذيب وثنائية الجانى والمجنى عليه:

لا يوجد أى مجتمع بدون سلطة، لأن السلطة تضع القوانين والإجراءات الكفيلة بذلك ولا توجد سلطة مثالية، بل أن كل سلطة لها مثالبها، ولها توجهاتها وتطلب من جميع الأفراد الالتزام بذلك بيد أنه يوجد العديد من الأفكار التى قد تلجأ السلطة إلى قمعها مستندة إلى العديد من المبررات. وهنا يلجأ الأفراد إلى ممارسة العمل السرى أو حتى اللجوء إلى العنف، إذ أن الدولة فى الكثير من الأحيان، قد تتعامل مع العنف بعنف آخر مضاد أطلق عليه المضمون بالأمر: عنف الدولة بالرغم من أن الدولة نتيجة للعديد من وسائل الاعلام والدعاية التى تنتهجها لا تحبذ استخدام كلمة عنف بل تفضل استخدام تعبيرات أكثر حيادية مثل: الإكراه والإجبار المادى وغيرها من الكلمات المخففة. وأن العنف – وفقا لأكثر التعريفات شيوعا وقبولا: «كل عمل من أعمال الخروج عن النظام أو التدمير أو الإصابة تكون آثاره ومحله واختيار أهدافه وضحاياه وظروف تنفيذه ذات مدلول سياسى والمدلول السايسى يعنى أن الفعل يرمى إلى تغيير سلوك الآخرين فى وضع من أوضاع المساومة له تأثير على النظام الاجتماعى (Lenoprig, 1969, p:13) ولذا يجب أن تميز فى العنف بين نموذجين: عنف نابع عن سخط وعنف يستخدم كأداة، ولا يمكن أن تشير إلى «نموذجين حقيقين» لكن المقصود بذلك هو مجرد تحليل ازدواجية قائمة فى كل حالة ولا يمكن إهمالها عند

دراسة منطق السلوكيات موضع الملاحظة (فيلب برود، ١٩٩٥، ١٠٩: ١١٠).

وإذا كنا فى دراستنا للعنف نأخذ نموذجين هما: عنف الأفراد وعنف الدولة، فإن التجاوزات التى تحدث داخل المؤسسة النقابية تطرح قضية: عنف السلطة تجاه معارضيها إلا اننا قبل أن نشير إلى أشكال هذا العنف نشير أولا إلى عنف الأفراد الذى قد يأخذ الأشكال الآتية:

(أ) عنف موجه ضد السلطة.

(ب) عنف يتميز بالرمزية حيث تستهدف أغلب أنواع العنف إيقاع الأذى بشخص محدد أو بممتلكات هذا الشخص، وهو لابد أن يكون رمزا لنظام السلطة سواء حاليًا أم سابقًا.

كما أن هناك العديد من أنواع العنف السياسى مثل: العنف السياسى القومى، العنف السياسى الاقتصادى، العنف السياسى الدينى. كما أن العنف المتبادل بين عنف الأفراد وعنف الدولة قد يقتضى نوعا من التداخل بين أطرافه إلى درجة التطابق أحيانا فى ملامح الصورة الذهنية لدى كل طرف عن الطرف الآخر مثل هذه المبررات التى يسوقها كل طرف ضد الطرف الآخر:

١ - أن الآخر إما عميل مأجور أو ساذج جاهل، فليس من المنطقى أن يوجد شخص عاقل نزيه، يمكن أن يقبل بتلك الترددات التى يقول بها الجانب الآخر.

٢ - لم يعد الحوار مع الآخر مجديا، ولهذا لا يصح إلا استخدام القوة للتفاهم معه.

٣ - الآخر هو الخارج على الأصول الصحيحة: الشرعية القانونية، الإسلام الصحيح مثلا أو الاشتراكية الصحيحة، المسيحية الأرثوذكسية .. الخ، المهم أنه هو الخارج دوما ونحن الملتزمين دوما.

٤ - مهما قال الآخر، أو حتى فعل، لكى يوهمنا بأنه قد تغير فإنه يظل فى جوهره كما هو.

٥ - الآخر لا يمثل إلا أقلية، أما الغالبية فإنها تتعاطف معنا بكل تأكيد حتى إن لم تظهر ذلك على المستوى السلوكى الفعلى.

٦ - الآخر يريد لنا الاغتراب عن الواقع اندفاعه إلى مستقبل غريب عنا أو انجذابًا إلى ماضٍ سحيق لم تعد لنا علاقة به.

٧ - لا ينبغى أن نفرق فى مواجهتنا لهم بين «المفكرين» و«المنفذين» أو بين «الموافقين» و«المعارضين» فى صفوفهم فكلهم أعداء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٨ - ينبغى أن ننقى صفوفنا من أولئك المتخاذلين الذين يدعون إلى حوار مع اعدائنا ، إنهم إما سذج مضللون أو عملاء مندسون أو ضعاف ترعبهم المواجهات الشاملة. (قدرى حفنى، ١٩٩٥، ٤١: ٥٥).

والمفروض أو من المتوقع أن أى دولة تسن القوانين وتنفذها عا كل من يخرج على الشرعية التى ارتضاها الغالبية بتطبيق القانون عليهم. وقد اتفق أن يكون السجن هو أحد الأساليب العقابية التى كانت توقع على المدانين فى افعال يراها المجتمع ضارة وهى قديمة ومتعددة كان منها الجلد والعزل والنفى والكى لإحداث علامة تدل على المدان فى أفعال لا تقرها عادات المجتمع وقيمه، وكان أيضا التشهير به عن طريق إدخال يديه ورأسه فى آلة

خشبية أو تعذيبه عن طريق أداة خشبية ذات ثقوب كانت تقيد فيها رجلاه ويداه أو مجرد رجليه فقط، ومع مرور الزمن تطورت أساليب العقاب وتنوعت (سيد عويس أكتوبر ١٩٨٨، ١٢٠: ١٢١) . إلا أن العقاب إذا كان يستند إلى أسباب ومبررات مختلفة، إلا أن هناك اتجاهين تجاه أساليب العقاب : الاتجاه الأول يرفض تماما العقاب واتجاه آخر يؤيده وكل فريق يستند إلى العديد من الأساليب التى تؤيد وجهة نظره، فمثلا الاتجاه الذى رفض العقاب يرى أن العقاب الانتقامى يزيد من درجة العداء بين الفرد والمجتمع، والعقاب مطلب كثير من للأشخاص الذين يخرجون على قيم المجتمع، وأن العقاب إذا كان لا يروع المجرم نفسه فإن ذلك لا يكون رادعا لغيره من المجرمين، وأن العقاب يحطم احترام الذات ويفقد الفرد شعوره بذاته وإنسانيته، كما أن العقاب لا يعوض الضرر الناشىء من الجريمة (محمد حسن غانم، ٢٠٠٠، ٢٧٢،: ٢٨٠).

ولذا فنحن نتفق مع ما أورده **حسين عيد** من أن رواية حكاية (تو) تعد فى جانب منها صحيحة وإنذار للجميع / حاكمين ومحكومين أو شهادة إدانة أيضا عندما تناولت بجرأة وصدق ما حدث فى أحد المعتقلات، حين انحرفت إدارته التى تعتبر جزءا لا يتجزأ من النظام أو السلطة – نحو القمع والتعذيب للسجناء السياسيين (حسين عيد، ٢٠٠٠، ط٢، ٨٥) مما تعد هذه الرواية من الروايات التى عرت وبقسوة عنف الدولة تجاه بعض أفرادها المخالفين لها فى الفكر والتوجه.

سيكولوجية فن التعذيب :

يسير التعذيب كالآتى:

تسمى إجراءات التفنن فى تعذيب المسجونين السياسيين حفلة استقبال، وبناءً على مقدار الوحشية بل التفنن فى إذلال آدمية الإنسان توجها هاما لبناء سلسلة من الإجراءات فيما بعد «لأن النزلاء لابد أن تواجههم منذ اللحظة الأولى صدمة صاعقة تكسر شوكتهم، وكلما كانت الصدمة قوية وشديدة ، كلما سهلت الأمور فيما بعد والحفلة الناجحة يتوقف عليها الكثير فى تحديد العلاقة بين المساجين وإدارة السجن (ص ٤٢) ، ويتم فى هذه الحفلة الصراخ فى المساجين أن يتجردوا من ملابسهم ، ثم يدفعوا تحت ضربات الهراوات إلى حوش السجن ليمروا بين صفين من رجال الفرقة، وهم يحملون ملابسهم مكومة فوق رؤوسهم وطبعا لابد أن يرفع الواحد منهم كلتا يديه حتى لا تسقط كومة الملابس ، وبذلك يصبح جسمه العارى معرضا للضرب فى أى موقع، وهو يجرى حتى يدخلوا واحدا واحدا فى عنبر آخر فيستقبلهم الحلاق، ويأمرهم بالجلوس القرفصاء ويحلق نمرة واحد ثم يستلم من يحلق ملابس السجن فإذا لم يطع أحد المساجين الأمر، وظل بملابسه متحديا إدارة السجن (الوحوش) هنا تنحرف الحفلة عن مسارها المرسوم، فلابد من ردعه فيحيطون بالرجل وهراوة تندفع وأخرى تهبط وهكذا يظل يضرب ويضرب بلا رحمة حتى يتكوم الجسد بلا حياة، وحين ينتهى الأمر إلى القتل، والتأكد من أن الضحية قد فارق الحياة لابد من حماية من قام بهذا العمل، والتكتم عليه، وأفضل أسلوب للتكتم هو أن تأخذ الإجراءات مجراها الحاضر والأوراق والسجلات تستوفى بحيث يكون هناك تحقيق جاهز تحت الطلب، يشرح أسباب الوفاة وهذا هو المهم، أن تحقيقا قد أجرى وانتهى إلى نتيجة محدودة تؤكد أنه لم

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

يحدث خرق للقانون/ ص ٥٨) وقد أحسن الكاتب حين جعل مدير السجن اللواء (زهدى) يريد أن ينتهى سريعا من هذه الإجراءات حتى يلحق حفلة لشرب الويسكى والخمرة احتفالا براس السنة مع بعض اصدقائه القدامى فى منطقة المعادى. وهكذا كان يتم استقبال ومعاملة المسجون السياسى لدرجة ان الشخص لو فقد حياته فليس هذا هو المهم بل المهم أن تسير الإجراءات الروتينية/ القانونية التى تؤكد أن كل شىء تمام وأن القانون قد طبق وأن الجميع يعامل معاملة إنسانية ولا يوجد إطلاقا ما يسمى بانتهاك حقوق الإنسان ولسنا هنا فى مجال الحديث عن العدوان وأسبابه ونظرياته، ولماذا كل هذه الوحشية التى يقوم بها رجال السلطة فى مواجهة خصوم لهم فى الفكر عزل من اى شىء (خاصة وهم داخل السجن)

سيكولوجية القائمين بالتعذيب: قدم فتحى غانم نموذجين لشخصين قاما بالتعذيب:-

الأول: شوكت رئيس فرقة الوحوش الخبير فى التعذيب مشهور فى مصلحة السجون بأنه الوحيد الذى يعرف كيف يرحب بالمعتقلين، وهو: تركى - وسيم - أشقر - عريق فى الشذوذ الجنسى. درب فرقة من الوحوش، تعمل تحت إمرته، يذهب بهم إلى أى سجن يستدعيه لمهام خاصة، والرجل يهتم جدا بهذا العمل لدرجة انه يجرى (بروفات) قبل التنفيذ ضمانًا لحسن إنجاز المهمة وانه كان يخضع كل رجل لأن يردد وراءه أنه «امراة» وكان يدخل فى حالة نشوة (تقترب من النشوة الجنسية) أثناء ضرب ضحاياه، إذ يقسم زهدى أنه قد رأى فى عينى شوكت ولهًا وحنانًا أنثويًا، وقد مد يده تضغط على يد زهدى وتفركها كأنه يدعوه دعوة صريحة إلى فراش» (ص ٤٨)، وفى موقف آخر يقدم بعض سمات هذه الشخصية بأن يجد متعة كلما غاب الرجل وتحمل التعذيب «وإن كل ما كان يخشاه هو احتمال انهيار الرجل بسرعة.. لأن هذا الانهيار سوف يكون مخيبا لتوقعاته فى الحصول على مزيد من المتعة والإثارة وهى متعة فيها أيضا رغبة فى الانتقام والتشفى من هذا المخبول الذى تحدى هيبتهم» (ص ٤٩)، بل يقدم لنا **فتحى غانم** كيف كان يتعامل ورئيس فرقة (الوحوش) مع الضحايا من خلال تتبعنا لكيفية قتله لوالد (تو) المسجون السياسى، إذ حين وجد الرجل متكوما «كان شوكت يثنى جسده إلى اليمين .. والشمال وخرج صوته ناعما متكاسلا.. صوت ثعبان أرقم يحذر فريسته.. وأخذ يسأل بنعومة اكبر.

- اسمك إيه يا شاطر؟

.. ثم التفت إلى زهدى ، قائلا فى ميوعة.

- شوف يا زهدى.. الحلوة دى مكسوفة موش عايزة تقول اسمها.

.. ثم عاودته نعومته مرة أخرى وهو يقول

- عايز أسمع صوتك، اسمك إيه يا حلوة وتقول يا أفندم . فاهمة علشان أحمر لك خدودك، واحط لك روج، وتبقى عروسة حلوة.. وارتفع صوت شوكت.

- انتى سامعانى. ومد يده ولم يصفع، بل ربت على خده فى حنان وهو يردد.

- انتى وحشة وسايقة الدلال ليه يالا قولى اسمك . وقولى يا أفندم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانهال عليه شوكت بصفعتين سريعتين متتاليتين والرجل لا يتحرك (ص ٥٠: ٥١).

بل أن شهرة شوكت قد أتت من أنه يذكر عن نفسه: «... أنه مخلوق كل مهمته فى الدنيا القضاء على هذا الشيء الذى اسمه الرجولة، وأن هذه الرجولة وهم، ونكتة يخدع بها الناس أنفسهم» (ص ٥٢) بل أن شوكت يتألق أكثر كلما كان الرجل (الضحية) واقعًا تحت سيطرته وأن شوكت يسمع باستمرار: فلان عامل راجل هاتوله شوكت، وقبل أن ينفذ مهمته يطلب من الضحية أن يصرخ بأعلى صوته: إنه امرأة، هنا يشعر شوكت بالراحة وتنسجم نفسه ومشاعره الدفينة (ص ٥٢: ٥٣). بل كان يطلب من وحوشه أن أى شخص يتجرأ ولا ينفذ كلماته لابد أن يجردوه من ملابسه ويهتكوا عرضه أمامه (ص ٥٣).

ولذا حين عرف حقيقة دور شوكت فى قتل الرجل وتم عزله من الخدمة يذكر زهدى معلقًا على ذلك أن خروجه خسارة كبيرة لا تعوض، فهو رغم كل شيء كفاءة نادرة فى التنظيم والتدريب» / ص ٦٣) وبعد فصله تلقفه شيخ صاحب ملايين يعيش بملايينه حياة أبونواس، واستطاع شوكت معه أن يعمل فى الاستيراد والتصدير وعاش فى جنيف كملك يركب أحدث عربات المرسيدس والبويك وقد قابله زهدى فى مطار روما. وقال له شوكت أنه يصرف فى اليوم الواحد أكثر من مائة جنيه، ومع ذلك فهو يشعر بمرارة ويفتقد حياته مع فرقته وشهرته وهيلمانه فى السجون. (ص ٦٢: ٦٣) وهنا نجد قمة التناقض إذ إن بعض ما يفترض فيه أنه كان ينتمى إلى عالم الرجال بالاسم، إلا أنه فى حقيقة الأمر أقرب فى طبيعته (خارجيا وداخليا إلى عالم النساء لأنه وفقا لطبيعة ميكانيزم التكوين العكسى Peaction Focration يظهر لا شعوريا عكس ما يبطن، فهو فى حقيقته امرأة على المستوى السيكولوجى وتستطيع أن ترجح شذوذه الجنسى من النوع السلبى، ومثل هذه النوعيات من أشباه الرجال يكون لديها كم هائل ومتفجر من العدوان تجاه الرجولة الحقة» وتسعى إلى تدميرها، وواضح أن إدارة السجن قد عرفت فيه ذلك، ووظفت عداءه (اللاشعورى وإحساسه بالنقص تجاه هذا الأمر) حتى وظفت عدوانه بما يتفق مع مصالحها، فالغالب من المعارضين للسلطة من الرجال ولدى إدارة السجون ضابط يكره الرجال فلماذا لا يتم توظيف هذه العداء المتفجر داخله تجاه معارضيها، وهذا هو ما تم بالفعل، ولعل عبارته الأخيرة التى قالها لزهدى حين قابله فيها بالخارج: إنه رغم العز وهذه الحياة التى يحياها إلا أنه يفتقد أيام السجن لأنها الأيام التى كان يشبع فيه ميوله ورغباته وغرائزه الدفينة خاصة حين يصرخ المعارض أو المسجون بأنه امرأة «لأن هدف شوكت الذى كان يسعى إليه هو أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه لا يوجد رجال؟ لأنه يفتقد داخليا (وفعلا / وصدقا كل ما يذكره بها. ونظن أن تقديمه هذه الشخصية (البالغة العنف والقسوة) فى التعذيب. وإبراز حقيقتها الخارجية حيث الوسامة/ الميوعة/ الليونة الأقرب إلى الأنثى المومس/ وحقيقته الداخلية (الشذوذ الجنسى/ التراقص بالجسد أثناء الكلام/ مخاطبة الرجال بصيغة الأنثى) كان هذا الاختيار موفقا ويحمل معنى واحدًا: أن هذا الوضع شاذ ولا يجب أن يستمر.

الثانى: شخصية اللواء زهدى (مدير السجن السابق):

يقدم الكاتب هذه اللمحات عن طبيعة وسمات شخصية زهدي كالآتي:

١ – أنه يعيش بمفرده وقد تعود على ذلك منذ زمن بعيد. (ص ٢٧).

٢ – أنه طلق زوجته وهي ما زالت حاملا في ابنه الوحيد حسن (ص ٢٧)

٣ – أن ابنه حسن (الابن الوحيد له) ترك كل الإغراءات التي قدمها له والده وأصر على الهجرة.

٤ – أن الوالد يعرف تماما أن ابنه يكرهه جدا. (ص ٣٤)

٥ – أن الفاظه البذيئة، ونكته الخارجة جدا هي أهم السمات التي تميزه لدرجة أنه قد ينسى نفسه ويسب أحيانا من يحدثه بغض النظر عن مكانة هذا الشخص ودرجة صلته به.

٦ – أن له علاقة وطيدة ومريبة على قوادة تسكن معه في نفس العمارة وكانت هي التي تستدعيه لأخذ رأيه في بعض الأمور التي تخصها وكان معجب بها جدا ويتحدث من كفاءتها قائلا: «امرأة تعجبك» أجدع من كل الرجال الذين ليسوا رجالا. ما الذي لديهم يتباهون به.. هذه الذيول التي تتدلى من بين أفخاذهم ليتبولوا منها.. إنها قادرة على مقابلة عشرات الرجال، وكسب عشرات الجنيهات في اليوم الواحد» (ص٣١).

٧ – أن شقته كانت خالية تماما من وجود أي مكتبة وكانت «دولابا صغيرا .. حقيرا، ظهرت فيه خمسة مجلدات حمراء، إلى جانب مجموعة من مجلات الصور العارية» (ص٣٢).

٨ – أن منيرة بيجو (القوادة – المومس سابقا) هي التي تعد طعامه مرتين في الأسبوع وترسله إليه ليحتفظ به في الفريجيدير.

٩ – أنه كان ناقما على هذه الحياة التي كان يحياها (الآن) بعيدا عن السجن وهيلمانه.

١٠ – أنه عدواني إلى درجة كبيرة جدا، وهذا نتأكد منه من خلال إعجابه الشديد بشوكت وقدرته الفائقة على التعذيب وإذلال الرجال، بل حين تقرأ في ثنايا الرواية كيفية مقتل والد (تو) نجد أنه كان يشارك في عمليات التعذيب هذه.

١١ – أن فلسفته: الإيمان المطلق بالتعذيب، ويبرر لنفسه ذلك أن الله نفسه يعاقب البشر ولابد من العقاب حتى «تتصلح» الأمور والنفسيات، ولذا قد أعجب جدا حين شاهد مصادفة برنامجا في التليفزيون عن «السينما والحرب» وكان يفكر في جملة أعجبته قالها ضابط ألماني في معتقل للأسرى، كان يقول لأحد زملائه بعد أن قتلوا مجموعة من الأسرى حاولوا الهرب «هناك بعض الأشخاص تشعر بالأسف لموتهم، وهؤلاء الذين قتلناهم أفضل من أولئك الفئران المذعورة التي تنتفض من الخوف ولا تجرؤ على مواجهتنا .. عاملوهم بشدة. فالذين كانوا يستحقون شرف الحياة قد اختاروا الموت» (ص ٧٦).

١٢ – بعد خروجه إلى المعاش، وبعد تردده وحتى بعد أن عرف أن (تو) ابن الضحية الذي قتل في السجن يريد منه أن يلحقه بأي عمل، ساعده حتى يكفر عن ذنوبه (ص ٨٢).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٣ – أن اللواء زهدى قد أصيب بذبحة صدرية تهدد حياته بالخطر، وأن (تو) يقضى الليل فى بيت زهدى، بينما تلازمه فى الصباح ممرضات يشرفن على تمريضه حتى توفى (ص ١٠٩: ١١١).

وهكذا يتضح من خلال هذه السمات التى قدمت عن طبيعة شخصية اللواء زهدى انه يفتقد إلى الحوار الفعال مع الآخر، انه لا يطيق أبدا التنازل عن جزء من ذاتيته المتضخمة (الهشة) إلى الآخر بدليل انه طلق زوجته، وأن ابنه – رغم كافة الإجراءات والتهديدات التى لاحقه بها إلا انه أصر على الهجرة فرارا منه. وانه ايضا عدوانى لدرجة أن «سب الآخر» وشتمه سواء أثناء الحوار أو حتى بدونه تعد من أهم سماته، وما السب والنكات اللاذعة الخارجة عن المألوف إلا نوى من العدوان المتفجر بداخله تجاه الآخر. وإذا كان سب الآخر قد يكون مقبولا مع المساجين (وإن كان هذا تجاوزا لا تقنين له) إلا انه غير مقبول على الإطلاق مع الآخرين/ المدنيين، المعارف. ولذا فإنه شخصية انعزالية/ سيكوباتية/ عدوانية/ انطوائية وقد أحسن الكاتب حين قدمها فى هذا الإطار المفتقد إلى الود والحب والتفاعل والحوار الإنسانى مع الذات ومع الآخر.

وفى النهاية تبقى رواية «حكاية تو» رغم بنائها الفنى الهش عملا عظيما وصرخة مدوية ضد عنف الدولة تجاه الأفراد، وربما شغلت الصرخة **غانم** عن مزيد من الحبكة الدرامية لأحداث الرواية من الناحية الفنية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهم المراجع

١ – فتحى غانم : حكاية تو، روايات الهلال، العدد ٤٦٨، ديسمبر ١٩٨٧.

٢ – حسين عيد : فتحى غانم : الحياة والإبداع، ط٢، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ٢٠٠٠، القاهرة.

٣ – فرج أحمد فرج: التحليل النفسى والأدب – دراسة فى التحليل النفسى لمضمون .. رواية طوبى للخائفين، ١٩٩٠، الانجلو، المصرية.

٤ – قدرى حفنى: الإسرائيليون من هم – دراسة نفسية، مكتبة مدبولى، ١٩٨٩، القاهرة.

٥ – قدرى حفنى: حول العنف السياسى: رؤية نفسية فى كتاب :ظاهرة العنف السياسى من منظور مقارن، مركز البحوث والدراسات، ١٩٩٥، القاهرة.

٦ – فيلب برود: عنف الدولة والعنف الرافض فى أوربا الغربية، فى المرجع السابق، ١٩٩٥، القاهرة.

٧ – أحمد عزت راجح: سيكولوجية المجرم العائد ، المجلد الجنائية القومية العدد ٢٢، المجلد الأول، يوليو ١٩٥٨ المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة.

٨ – سيد عويس: لا للعنف، كتاب الهلال، اكتوبر ١٩٨٨، القاهرة.

٩ – محمد حسن غانم: مدخل إلى علم النفس الجنائى، ٢٢٠٠، القاهرة

10 - Lenoporg, S: Politicol Volence The Behaviow Process,N.g. St. Nartin Press. 1969

إيمان السيد جلال

ماذا بقى من سلامة موسى ؟

سلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨) كاتب ومفكر مصرى كبير، شغل الناس على مدى حوالى نصف قرن، واختلفت حوله الآراء، لكن دوره لا ينكر، فله أسلوبه المتميز فى التفكير والتعبير، وله أفكار مهمة روج لها ورسّخها فى الوجدان المصرى، ودوره واضح فى الحركة الثقافية فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين، وله أثر فعّال فى شخصيات مرموقة من الجيل التالى له.

نشأ **سلامة موسى** نشأة ريفية هانئة مطمئنة فى الزقازيق، وهو الابن الأصغر لأسرة ذات يسار مادى من أقباط مصر الارثوذكس، توفى أبوه وهو فى الثانية من عمره وخلف وراءه ثروة تقدر بمائة فدان اقتسمها **سلامة موسى** مع شقيقه دون شقيقاته (لظروف عائلية خاصة) فكان نصيبه يكفل له دخلاً شهرياً يقدر بحوالى ثلاثين جنيهاً، وهو مبلغ كبير بالقياس إلى مستوى المعيشة فى مطلع القرن العشرين. وقد أتاح له هذا اليسار فرصة واسعة للتفرغ لما يحب من تثقيف واطلاع وسياحة.. وأن يعمل ما يحب مادام غير مضطر لأن يعمل ليتكسب وعائلة **سلامة موسى** وإن تميزت بالثراء، فإنها لم تكن بمعزل عما كان يخيم على المجتمع المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر من تخلف ورجعية اجتماعية. لقد نشأ **سلامة موسى** فى كنف أم شأنها شأن الأمهات المصريات فى ذلك العهد - تتمتع بقدر وافر من الأمية، والإيمان بالخرافات والغيبيات، والتزام التقاليد واحترام الدين الذى اختلط فى أذهان الكثيرين بالخرافة، والتمسك بالشكليات، واحتجبت معالمه الحقيقية وراء ستار كثيف من الممارسات المتوارثة التى لم تفرق بين المسلمين والأقباط.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

تفتحت عيناه فى طفولته ليجد نفسه فى ثياب سوداء يحمل عبثاً من التعاويذ، وفى أذنه قرط علقته له أمه إيهاماً بأنه أنثى حتى تدرأ عنه الحسد.

وامتزجت فى تكوينه الدينى جزئيات مسيحية بجزئيات إسلامية، فظل يتذكر أمه وهى تجلس بجوار فراشه فى طفولته وهو مريض، تصلى من أجله وتدعو له، بينما كان يحمله خادم مسلم على عاتقه ويطوف به فى مرضه حول ضريح أبى عامر، الولى المسلم ليتبرك به ويتصدق.

ثم التحق فى طفولته بكتاب مسيحى فحفظ بعض الصلوات، ثم بكتاب إسلامى فحفظ بعض سور القرآن لكنه خرج منهما لا يعرف القراءة والكتابة. ثم التحق بعدهما بمدرسة ابتدائية قبطية، وهذا يفرض تساؤلا حول نتائج هذه التنشئة الدينية.

إن **سلامة موسى** عندما يتحدث عن تاريخه الدينى يذكر أنه على الرغم من احتضان الكنيسة لطفولته وصباه فإنه لم يكن مهتماً بالدين، وإن ضميره الدينى بدأ يتكون وهو فى الأربعين من عمره. ويبدو أن نفوره المبكر من الغيبيات، والتمسك بالتقاليد الدينية الشكلية المظهرية انسحب على إيمانه بالدين نفسه وسرعان ما تلقفته العلوم الحديثة فى مراهقته فمزقت كثيراً من خيوط نسيجه الدينى. وإن لم تذهب برصيده الدينى كله، فبقيت فى أعماق وجدانه أشياء طفت على السطح وهو يكتب سيرته الذاتية «تربية سلامة موسى» سنة ١٩٤٧!

لم يستكمل **سلامة موسى** دراسته الثانوية نفوراً من التلقين فيها، إذ كانت تعتمد على الحفظ، وتعنى بالتراث أكثر من عنايتها بالعلوم الحديثة وكان هذا سبباً فى تخلفه الدراسى وانقطاعه عن التعليم النظامى.

دخل **سلامة موسى** القاهرة سنة ١٩٠٣ فى عصر خلق يموج بتيارات متصارعة واتجاهات مختلفة فى المجالات الفكرية والسياسية والاجتماعية ولم تكن معالم هذا العصر أو هويته قد تحددت بعد، لكن **سلامة موسى** كان قد حدد وجهته منذ مطلع الشباب.

كانت مصر فى تلك السنوات تودع جيلاً من عظمائها قادة الفكر فى القرن التاسع عشر، وتستقبل جيلاً من قادة الفكر فى القرن العشرين.. وبين هؤلاء وهؤلاء استطاع **سلامة موسى** أن يجد لنفسه مكاناً..

اهتدى **سلامة موسى** فى القاهرة إلى عدد من الصحف أبرزها **المقتطف** ليعقوب صروف «**والجامعة**» **لفرح أنطون** و«**الجريدة**» **للطفى السيد**، وقد وصفها بأنها كانت محركات ذهنية، فقد وجهته إلى العلوم الحديثة، والآداب العصرية، وفكرة القومية المصرية، ووضع هؤلاء الليبراليون الثلاثة أحجار الأساس لاهتماماته الفكرية التى أضاف إليها فيما بعد وعمقها.

ففى المقتطف المعنية بالعلوم الحديثة ـ تعرف على نظرية التطور، وكانت هذه النظرية بمعارضتها للدين وغيبياته وتحطيمها للخرافة وتهويماتها ملائمة لعقل مثل عقل **سلامة موسى**، بل إنه يقول فى سيرته الذاتية «فى مجتمعنا المصرى كثير من الكظوم التى ترهق الذهن بالقيود والسدود، وكان الإيمان بنظرية التطور نوعاً من التفريج والانتقام».

وقد عزا **سلامة موسى** إلى نظرية التطور نزعته العلمية التى لازمته.

أما مجلة الجامعة **لفرح أنطون** فكونت وجدانه الأدبى، وكان **سلامة موسى** قبلها لا يعرف إلا الأدب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربى القديم اللذى وصفه بانه أدب السلطة والتقاليد ثم فتح له فرح أنطون عالم الأدب الأوروبى بخاصة الفرنسى الذى يعده «أدب الثورة والتمرد».

أما لطفى السيد فقد وصفه بانه قوة جديدة ظهرت فى مصر، كان لها أثرها فى توجيهه النفسى، فهو الذى أعلى شأن الوظيفة المصرية، وحارب الولاء للعثمانيين الذى كان الأقباط ينفرون منه، وقال عن لطفى السيد إنه «جعل من المستطاع لى بوصف أنى غير مسلم أن أكون وطنياً فى مصر».

فى سنة ١٩٠٨ لم يعد سلامة موسى يحتمل مقامه فى مصر، إذ كان يتوق إلى العلم الحديث والفكر الحديث، وكانت معاناته فى مصر من المناخ الثقافى العام غير الملائم لاتجاهاته تدفع به إلى خارج مصر، فالمؤسسة التعليمية لم تحقق طموحه العلمى العريض والمناخ الفكرى العام يرفض الجديد، ويقدم الماضى تؤيده فى ذلك قوى الاستعمار والرجعية.. يقول «أحسست كأنى أريد أن أنسى عن ظهر قلب كل ما سبق أن تعلمت، وأن أفتح لوحة ذهنى كى أنقش فيها المعارف التى أختارها بنفسى.»

سافر سلامة موسى إلى فرنسا فى النصف الثانى من ١٩٠٨ حيث قضى عاماً، ووصف رد الفعل لديه فى بداية رحلته بانه كان دهشة منبهة او صدمة موقظة، وسرعان ما تحول إلى التمرد على كل ما كان يقبله ويسلم به. «وفى فرنسا تعلم اللغة الفرنسية، حتى تمكن من مطالعة الكتب والصحف، فعرف الاشتراكية وقرأ الأومانيتية LHumanite التى تعبر عن اراء الاشتراكيين ، وقرأ فى نظرية التطور والأدب الفرنسى الحديث، وتنفس اجواء الحرية

أما لندن فقضى بها اربعة أعوام (٩: ١٩١٣) فعمق معارفه فى الاشتراكية والتطور أما أهم حدث وقع له فى لندن فهو التحاقه بالجمعية الفابية Fabianso eiety وكانت بالنسبة له كالجامعة التى تلقى فيها أفكاره السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والأدبية، وارتبط فكرياً بأبرز مفكريها: برناردشو.

وكانت اشتراكية الفابيين ترفض الثورة، وتؤمن بالتدرج المحتوم، ولا تريد الصراع على النظام الرأسمالى السائد، وكانت توجه خطابها للمالك أن يتنازل لا للفقير أن يثور وكان الفابيون المعنيون بالمشكلات الاجتماعية يربطون بين تحرير المرأة وتقدمها وتقدم مجتمعها نحو الاشتراكية، ويهدفون إلى «استقلالها اقتصادياً لتقف على قدم المساواة مع الرجل.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

واتصل سلامة موسى فى لندن بجمعية العقليين وكانت معنية بالعلم والفلسفة، وافاد كثيراً من مطبوعاتها الرخيصة عن العلوم والمكتشفات الحديثة التى تعارض العقائد الدينية وتسهم فى تعميق الفكر الاشتراكى والتعريف بنظرية التطور فعرف عن قرب أفكار داروين وسبنسر.

اتصل سلامة موسى فى لندن كذلك، بأشهر أدباء العصر وعلمائه وفلاسفته ومفكريه وفنانيه وتعلم منهم وتأثر بهم وطبع كل منهم بصمة على فكره، وقد بقيت بعض هذه البصمات واضحة وامحت بصمات أخرى بمرور الزمن ونضج الفكر وتطوره. وإذا كان سلامة موسى قد افاض فى الحديث عن علموه مثل نيتشه ودستويفسكى وغاندى وويلز وفرويد واليوت

سميث وتولستوى وجوركى وابسن وجون ديوى وســارتر.. فإن أبرز من علمـوه وتأثر بهم: داروين وبرناردشو.

اما داروين فإنه معلمه الأول والأكبر ويقول عنه «لا أعرف كاتباً تأثرت منه اكثر مما تأثرت من داروين، أعطانى القلب الذى أزن به أحيـاناً وأحيـاناً أهدم به التقاليد، وجعل التطور مزاجاً تفكيرياً ونفسياً عندى، بل جعله عقيدتى البشرية التى تنأى عن الغيبيات، وقد أصبحت أقيس الامم بمقدار تطورها، وأقيس آمـالى الاجتماعية بمقدار ما أجد من قدرة على التطور، وذلك ان التطور فى أساسه منطق علمى، ولكنه استحال عندى إلى عقيدة قلبية، وإذن يجب أن أعد داروين المعلم الأول الذى علمنى.

وأما «شو» فهو يحتل مكانة تالية ومكملة لداروين، وقد وصفه بأنه أجمل الأساطير فى حياته ويقول:«خير ما أخذت عن برنارد شو هو هذا الروح العلمى الذى يسود مؤلفاتى، فإنه مثله علمىّ الذهن أدبىّ الوسيلة فلسفى الهدف، امتاز بالتفكير العلمى والتعبير الأدبى، وهذا إلى انه حبب إلىّ الاشتراكية ونقلها عندى من منطق العقل إلى عاطفة القلب.أجل إنه جعلها ديانتى العلمية.. وهو بعد داروين الذى جعلنى استمسك بالتطور، وأجعل منه الديانة المذهبية لحياتى وفكرى وموقفى البشرى».

ظهرت معالم الفكر الذى تلقاه سلامة موسى - ويدور حول الاشتراكية والتطور باعتبارهما النواة الأساسية لأفكاره - فى كل إنتاجه بداية من أول مقال كتبه تحت عنوان «نيتشه وابن الإنسان» وأرسل به من لندن إلى مجلة المقتطف فنشره له يعقوب صروف فى عدد يونيو ١٩٠٩، عالج فيه نظرية التطور ومشروع السوبرمان، وعلى الرغم من جدة الموضوع وصعوبته وحداثة عهد سلامة موسى بالكتابة فقد عرض الموضوع ببساطة اتسم بها أسلوبه طوال حياته. وفى هذا العام نفسه وضع أول كتبه «مقدمة السبرمان» وهو رسالة صغيرة تأثر فيها بالثورة السائدة فى العاصمة البريطانية على التقاليد كما اتضح فيها قلقه الفكرى المتصاعد بعد اتصاله بالفابيين والعقليين. وقد أرسل بهذه الرسالة إلى جرجى زيدان فنشرها بعد أن حذف منها بعض «الفقرات الجريئة» حتى خرجت الرسالة مشوهة مبتورة لكثرة ما حذف منها.

وعلى الرغم من تناقض أفكار هذه الرسالة وفجاجتها فقد كانت تحتوى على اهتمامات سلامة موسى الفكرية التى تبناها طوال حياته، وكانت صرخة فى وجه التخلف والجهل ودعوة إلى المعرفة والتقدم.

كانت مقدمة السبرمان فاتحة عمله مع جرجى زيدان، وقد أرسل له من لندن مقالات منها أول مقال كتبه عن الاشتراكية فى انجلترا «ونشر فى مارس ١٩١٠» ثم كان له مع دار الهلال شأن آخر فلم يتوقف عن إمدادها بمقالاته ثم رأس تحريرها بين عامى ١٩٢٣ - ١٩٢٩.

فى سنة ١٩١٢ ترجم كتاب جرانت ألين Grant Allen «نشوء فكرة الله» ولخصه فى حوالى ثلاثين صفحة ونشره ليعبر عن نظرته الجديدة إلى الدين والغيبيات وفى العام التالى وضع رسالة صغيرة أخرى بعنوان «الاشتراكية» عرض فيها بأسلوب مبسط المذهب الاشتراكى ومبادئه مقارنا إياها بمبادئ الرأسمالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السائدة آنذاك. وكانت مؤلفاته حتى ذلك الوقت تدور فى فلك السياسة الاشتراكية والفلسفة الواردينية والأدب الحديث مع النفور من الغيبيات.

عاد سلامة موسى من أوروبا سنة ١٩١٣ ووضع لنفسه هدفاً واحداً ومحدداً هو التوسع فى نشر رسالة التجديد، وسرعان ما أصدر مجلته الأسبوعية «المستقبل» فى ١٩١٤/٥/٧ مجلة علمية أدبية عمرانية أسبوعية لتعبر عن توجهاته التقدمية المسيطرة، لكنها كانت شديدة التطرف فى نزعتها التجديدية، بل إنه وصفها بأنها كانت تدعو دعوة عصرية بل مستقبلية فجة خاصة، وكانت طرازاً لا مثيل له فى التحرر إلى أقصى درجاته، وأثارت مشاعر المسلمين والأقباط على حد سواء، وتوالت دعواتها للاشتراكية والتطور ومهاجمتها لأفكار الناس ومعتقداتهم وموروثاتهم ثم توقف إصدارها بعد إعلان الحرب العالمية الأولى لنزوعها نحو الاشتراكية، فلم يصدر منها سوى ستة عشر عدداً فقط.

قضى سلامة موسى سنوات الحرب فى الزقازيق وعايش هموم الفلاح المصرى ومعاناته مما دفع به إلى التفكير فى الخروج بالفكر الاشتراكى من دائرة الفكر النظرى إلى الانخراط فى نشاط سياسى فأسهم فى تأسيس الحزب الاشتراكى المصرى سنة ١٩٢١ بعد أن تهيأت ظروف البلاد لدعوة الاشتراكية، لقد نجحت الثورة البلشفية وانتصرت الطبقة العاملة، وفى مصر تغيرت موازين الثقل الاقتصادى وأسهم ذلك فى تحول طبقى ملحوظ. واختمرت هذه المقدمات فتحركت مجموعة من المفكرين منهم سلامة موسى ممثلاً للفكر الفابى وعلى العنانى ومحمد عبدالله عنان وحسنى العرابى ممثلين للفكر الماركسى.. وأعلنوا عن جمعية اشتراكية لدراسة المذاهب الاشتراكية، واستقطبت هذه المحاولة الوطنية العناصر الماركسية الأجنبية والحزب الاشتراكى بالإسكندرية.

اشتملت مبادئ الحزب على استقلال مصر، واتخاذ الوسائل الفابية الإصلاحية لتحقيق الاشتراكية وتوحيد الثروة الطبقية ومصادر الإنتاج للأمة والتوزيع العادل للثمرات على العاملين.

وسرعان مادب خلاف ايديولوجى بين الفكر الفابى والماركسى. واتهم سلامة موسى الحزب بالغلو فى الاشتراكية ورفض اعتدال الوطنيين الاشتراكيين وانفصل عن الحزب سنة ١٩٢٢، فاعتزل بذلك العمل السياسى المنظم، لكنه لم يتوقف عن الكفاح بقلمه الذى لم يتخذ شكل المقاومة المباشرة لكنه كان ينشر الثقافة العلمية التى تنير وتحقق الاشتراكية على المدى البعيد.

فى نوفمبر ١٩٢٩ أصدر سلامة موسى مجلة شهرية هى «المجلة الجديدة»، وكانت «مجلة تعمل للتثقيف والتجديد» ولهذا لم يكن غريباً أن يصدر أول أعدادها وعلى غلافه صورة الطائرة والبالون والمسلة المصرية والقرد والجرامفون وبرج إيفل وأفروديت لتدل على اهتمامه بالحضارة الغربية، والحضارة الفرعونية ونظرية التطور.

أما عن سياسة المجلة ومنهجها فيقول نحن نقصد إلى التجديد فى الثقافة والتقرب من الغرب، والإيمان بحضارة أوروبا، ومنع العوائق التى تعوق انتشارها فى بلادنا لأننا نعتقد أن خلاصنا وخير الأمة وتقدمها كل ذلك منوط بالاتجاه نحو أوروبا دون آسيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستكمالاً لرسالته أصدر فى العام التالى (١٩٣٠) مجلة المصرى الأسبوعية مؤكداً فى افتتاحية عددها الأول أن غايتها هى «التنوير والتثقيف ونشر المعارف العلمية والاجتماعية فى غير توعُّر أو تنطع..

على أن هدفاً آخر دفعه لإصدارها وهو محاربة الصحافة السورية فى مصر والترويج للصحف المصرية.. وقد امتدت هذه الدعوة بعد ذلك إلى حملة كبرى لحماية الوطنية الاقتصادية المصرية بحماية كل منتج مصرى فى مقابل كل منتج غير مصرى، وكان **سلامة موسى** فى هذه الاثناء قد أسس جمعية «المصرى للمصرى لتحقيق الوطنية الاقتصادية، وإعلان مقاطعة البضائع الأجنبية، وكانت مجلة «المصرى» لساناً لها، لكن هجومها العنيف على الرجعية واستبداد رجال الدين والساسة والملاك جعل الحكومة تبادر بمصادرتها.

وفى الأربعينيات ظهر فكره واضحاً على صفحات «الديمقراطية» التى أصدرها بالإضافة إلى مجلة «الكاتب المصرى» وعدد غير قليل من الصحف الوفدية: «النداء والشعلة» و«صوت الأمة» بالإضافة إلى «أخبار اليوم» التى انضم إلى أسرتها سنة ١٩٤٥، وتوالت دعواته للاشتراكية والتطور والنهضة وحرية الفكر وحرية المرأة وتثقيف الشباب... على انه فى السنوات الأخيرة من حياته استقر فى دار أخبار اليوم فكتب لصحفها جميعاً «أخبار اليوم» «والأخبار» و«الجيل الجديد» و«آخر ساعة» وتنوعت موضوعاته بين سياسية وعلمية وأدبية واجتماعية ونفسية وتفاعل مع الثورة وعلق على كثير من أحداثها وامتلأ إنتاجه بالبهجة والتفاؤل وزادت عنايته بالعلم الحديث الذى لن يبنى المستقبل إلا به فكانت هذه المرحلة الأخيرة بحق مرحلة الانتشار الواسع؛ إذ زاد عدد قرائه.. وراجع فيها أفكاره - بعد تبسيطها - بصورة لم تتح له من قبل..

فماذا ترك لنا **سلامة موسى** بعد هذه الرحلة الطويلة وهذا الكفاح الثقافى الصحفى الممتد؟.. لقد ترك **سلامة موسى** حوالى خمسة وأربعين كتاباً فى فروع الثقافة المختلفة - مازالت رائجة حتى اليوم - تشمل العلوم الحديثة والآداب والفنون والتاريخ وعلم النفس.. كما ترك مئات المقالات التى نشرها فى أكبر الصحف المصرية: الهلال - الأهرام - الكاتب المصرى - صحف أخبار اليوم - صحف الوفد كالبلاغ وغيرها - عدا الصحف التى أصدرها كالمجلة الجديدة والديمقراطية واليومية..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فماذا بقى لنا من هذا الإنتاج الغزير؟ ربما لو استعرضنا سريعاً بعض آرائه فى أبرز القضايا التى عالجها أمكننا أن نجيب عن هذا التساؤل.

● **حرية الفكر**

يحسن أن نبدأ بقضية حرية الفكر فقد جعلها لجميع النزعات الفكرية التى سادت فى نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين، إذ يقول إن التفكير لا يكون حراً طليعاً حتى نستطيع البوح والإفضاء به إلى غيرنا.

كانت قضية حرية الفكر أكبر القضايا التى شغلته، فهو كاتب يفاجئ مجتمعه بالجديد، ولذا فهو حريص على أن يتمتع بحرية التفكير حتى يعبر عن آرائه المصادمة لما تعارف عليه مواطنوه، وقد حرم هذه الحرية

كثيراً، واضطر إلى الوقوف على الأعراف، وكتب مايمكن ان يكتبه وليس مايجب أن يكتبه. ويرى **سلامة موسى** أن أى مواطن «له الحق فى أن يكون حراً يرتئى مايشاء من الأراء دون أن يقيد بأى قيد سوى الإخلاص».

خصّص **سلامة موسى** لهذه القضية كتابين هما «حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ» و «حرية العقل فى مصر» وقد طالب فى هذا الأخير بإلغاء قانون المطبوعات وإدارة المطبوعات. وهو يبشر دائماً بحرية الفكر، ففى الإجتماع يدعو إلى حرية المواطن، وفى الدين يدعو إلى حرية العقيدة، وفى الأدب يدعو إلى حرية الأديب.. ويقول: «إننا يجب أن نتحمل بعض المضض مما من الأراء الجديدة فى الدين والسياسة والاجتماع، لأن شرط الحضارة الأساسى هو التسامح، والتسامح هو الرضا بما يقوله الآخرون وإن آلم نفوسنا بعض الألم. والعلوم المادية إنما تقدمت بحرية الفكر، فالعلوم المعنوية كالدين والسياسة والاجتماع، والآداب لن تتقدم أيضاً إلابحرية الفكر ولو آلمت هذه الحرية بعض الناس.

إن العدو الأول لحرية الفكر هو الجمود، وعنده أن اضطهاد حرية الفكر يرجع إلى أسباب عدة، أولها الإلف والاستنامة إلى بعض العادات، وثانيها ارتباط المصلحة المادية والمعاشية بالعادات المعروفة، وتبديلها يعنى ضياع المصالح على بعض الطبقات، وثالثها هو الجهل بالجديد فُيرفض ويهاجم، ورابعها هو الخوف من إطلاق الحرية للذهن لكى يفكر فى بعض الأمور التى يعتقدها.

١ - التطور

جعله **سلامه موسى** محور حياته الفكرية، فقال «مزاجى النفس يعود فى اكثره إلى **داروين** ونظرية التطور، فإن هذه النظرية هى منطق فى ثقافتى وأسلوب فى دراستى ودين فى حياتى.. ومن يجهل نظرية التطور يعتقد الركود أو الجمود صفة عامة فى الحضارة والثقافة والطبيعة.

وكانت «مقدمة السبرمان» عرضًال لمذهب **داروين** وما ترتب عليه من نظرية التطور وتنازع البقاء وعلم اليوجينية والانتخاب التناسلى. وتكاد مؤلفاته جميعًا لا تخلو من حديث عن النظرية أو فكرة التطور نفسها.

لكنه فى كتاباته المتأخرة أصبح اقدر على بلورة النظرية وتحديد العلوم المترتبة عليها ونقد الآراء اعمق، وكما يميل إلى إخضاع النظرية إلى النظرة العلمية البحت استبعاد التصورات المجردة والخيال.

لقد علل - فى العشرينيات إيمانه بنظرية التطور فقال «إنى او من بنظرية التطور، وربما كان أكبر ما يدفعنى إلى الإيمان بها انها ليست من الحقائق العلمية فقط، بل إنها نظرية الرجاء والتواضع، ومعنى ذلك انى او من بها للغريزة الدينية التى فى نفسى، ففى نفسى عطش إلى الأبدية، ولست أرتاح إلى أن يكون هذا الإنسان الراهن على ما فى جسمه وعقله من خلل ونقص خالدًا ولا إلى أن أرضنا مركز للكون، وإنما أرتاح إلى الرجاء بأن الإنسان فى المستقبل سيكون جميل الجسم فيلسوفًا بطبعه لاينظر إلينا نحن آباءه إلا كما ننظر نحن إلى الحيوان.

كان **سلامة موسى** يتصور المستقبل فى ضوء نظرية التطور - على مستويين أولهما واقعى يرى فيه تطور المجتمع وارتقاءه وسيره فى طريق النهضة نحو النموذج الأمثل للحضارة عنده وهو الحضارة الغربية الحديثة، وثانيهما خيالى يرى فيه العالم وقد تحقق فيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قانون التطور فأصبح الإنسان «سوبرمانًا» وتطورت الحياة فأصبحت يوتوبيا ليس فيها إلا الأقوياء جسديا ونفسيًا وعقليًا.. ولكن هل هذا ممكن.. وماذا نفعل بقانون الحياة الذى يقضى بتجاور القوة والضعف؟

٢ - الاشتراكية

وهى المحور الثانى لحياته الفكرية وقد ربطها بالتطور، فتنازع البقاء عنده يساعد على رقى الأمة، وهذا لايتم إلا بتساوى الفرص فى المجتمع الواحد، وهذا بدوره لن يتحقق إلا فى المجتمع الاشتراكى، ولذلك وضع فصلاً.. مقدمة السوبرمان عن الاشتراكية باعتبارها النظام العادل للحكم والإنتاج، وهاجم الراسمالية. ثم وضع رسالة عن الاشتراكية فدافع عنها وتحدث عن ماهيتها واغراض الاشتراكيين وإنجازاتهم وصورة المجتمع إذا ما اخذ بسبيل النظام الاشتراكى فأشاع الحكم النيابى الديمقراطى والتنوير الثقافى بالتربية والتعليم والضرائب التصاعدية، والمساواة فى فرصة التعليم والعمل والتوزيع العادل لثمرات الإنتاج.. وان تكون العبرة دائما بالكفاءة.

(٣) النهضة

كان استدبار الشرق والاندفاع نحو الحضارة الغربية يمثل مفهوم النهضة عنده. وقد كان حنقه على الشرق وحضارته متدرجاً لكنه كان متناميًا منذ تعرف على النهضة الأوروبية حيث كره الشرق وتقاليده وموروثاته وعمل على محو آثارها من نفسه وكلما ازداد اندفاعاً نحو الحضارة الغربية ازداد نفورا من الشرق وعنده ان النهضة الأوروبية نموذج جاهز يسير الشرق على هديه فى نهضته نحو العصر. وطالب بمقاطعة الماضى فقال يجب أن ننهض بقطيعة السلف فلا نحترمه ولا نحتقره، بل ننظر إليه بصفة كونه يمثل طوراً من اطوار الإنسانية قد عدوناه كما يعدو الشاب دور الطفولة.

لقد اتاح له اختلاطه بالمجتمعات المتقدمة أن يقارن بين النمطين، ولكن هل يمكن أن نعده احد الجسور التى اسهمت فى تضييق المسافة بين الحضارة الغربية الحديثة والحضارة العربية التقليدية.

إن المشكلة التى جعلت موقفه حرجًا أن مساعيه لنقل الثقافة الغربية صادفت الوقت الذى كانت البلاد العربية تعانى فيه الهيمنة الاستعمارية الغربية، وكان العامة يرفضون كل غربى لأن السيطرة الاستعمارية لايظن بها الاكتفاء بالاحتلال العسكرى، فكان البعض ينظر إلى الثقافة الغربية باعتبارها جزءاً من مخطط السيطرة الاستعمارية، إذ أننا كيف نكافح من نعتنق ثقافته وأفكاره. ومن ناحية اخرى كان التمسك بالثقافة العربية التقليدية لدى البعض نوع من الإحتفاظ بالهوية القومية، ومقاومة الانسحاق امام المستعمر..

لقد كان الموقف الذى وجد موسى نفسه فيه بالغ التعقيد، لكنه عندما وجد نفسه بين خيارين: الهوية أو الوجود.. اختار الوجود..

لقد كان هذا الاختيار سببًا فى أن يوجّه إليه اتهام بعدم الأصالة وانه مبشر بالتبعية للغرب.. كان هذا الرأى للمستشرق الإيطالى **جوزيف كونتو** الذى اعد رسالة علمية عن سلامة موسى وانتهى إلى هذا الراى وقارنه بالنهضويين ممن عاصروه أو سبقوه مثل **رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده** اللذين لم يكتفيا بنقل الفكر بل عالجاه من منظور عربى إسلامى، فشكلت هذه الأفكار جزءاً من نسيج الفكر المصرى

فهل يمكن أن نعد ما بقى من **سلامة موسى** هو جملة أفكار منقولة بحرفية عن الغرب؟ لقد اتجه الدكتور **لويس عـــوض** - وهو واحد من أبرز تلاميذ موسى والمتـأثرين به - إلى القـول بأن دوره فى تاريخ الفكر المصرى الحديث هو نقل الأفكار الأساسية التى اطلع عليها فى أوروبا إلى اللغة العربية، ولا سيما الأفكار الراديكالية

أما الدكتور **محمد مندور** - وهو كذلك تلميذ بل ومريد لسلامة موسى على حد قوله - فإنه يقول إن سلامة موسى أنفق عمره فى تقريب الثقافة العالمية التحررية التقدمية من مواطنيه وإيضاح أوجه الإفادة منها والانتفاع بها،

يمكننا إذن أن نستخلص دوره وإنجازه عبر نصف قرن فى أنه كان يقوم على طرح أكثر القضايا العلمية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية تعقيداً، وربط مواطنيه بتيارات الفكر العالمى. وتسليط الضوء على مناطق الضعف والتخلف حتى يثير الناس ضد أنفسهم معتقداً أن نزوعهم نحو التغيير سيكون حتماً فى صالح النموذج الحضارى الغربى.

لكننا نختبر صدق المفكر بقدرته على التعبير عن متطلبات المرحلة التاريخية التى عاشها وتأثير أفكاره فيها وتحولاتها ثم فى قدرتها على البقاء.. فإلى أى مدى كانت أفكار **سلامة موسى** ودعواته حيوية ومؤثرة فى مجتمعه.

كانت دعوات **سلامة** تتجه إلى تأكيد النظرة العلمية والمنهج العلمى فى التفكير ونشر الأسلوب الذى يقوم على العقل ومحاربة الخرافات والغيبيات والدعوة إلى الاشتراكية وإشاعة الحرية منهجاً وغاية. ،هنا يمكن أن أقول إن دعواته لم تتوج بالنجاح الكافى ذلك أن المنهج العلمى فى التفكير إذا كان قد وجد له مكاناً فى ميدان البحث العلمى فإنه لم يجد لنفسه مكاناً فى تفكير المواطن العادى.. ومازالت الخرافة مسيطرة .. ومازالت الحاجة ملحة إلى حرية الفكر ومقاومة الاستبداد والديمقراطية وحرية العقيدة وحرية المرأة ونشر الوعى بالدراسات النفسية والاجتماعية.. وغير ذلك من موضوعات عالجها قلم **سلامة موسى** لكن المناخ الفكرى فى مصر مازال فى حاجة إلى ترسيخها.

وإذا كان كثير من الموضوعات التى طرحها من ذلك النوع الذى تبقى ملفاته مفتوحة دائماً، معروضة للنقاش والجدل دون الوصول حتماً إلى رأى قاطع، فإننى من هذه الزاوية أقول إننا مازلنا فى حاجة إلى إعادة النظر فيما كتبه **سلامة موسى**.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سناء الحبال

ديزي الأمير
تقوم بجراحة لتجميل الزمن

فى مجموعتها الصادرة حديثا «جراحة لتجميل الزمن» توظف ديزى الأمير ذاكرتها لبناء توزيع زمانى ومكانى لنصوصها المدرجة فى خانة القصص. توظف نفسها راوية تمسك بمسار السرد، تتولى تشكيل عناصر الدلالات والمعانى، تنبش أحداثًا تضعها تحت مجهر قلمها تعرى بشاعتها، وبصياغة يتداخل فيها الوجدان بواقعية التفاصيل اليومية تؤرخ لأسئلة موجعة عبرت مساحة الزمن، تعيد تعليقها على حبال صوت راويتها لمواجهتها ومجابهتها والتغلب عليها.

من هنا يتحكم صوت الراوية بالمجموعة لاغيا مطلق حضور سواه، ينفرد بالأخبار، يطل على النص من مكان منفصل عنه، حتى فى غمرة ارتباط راويته بالأحداث، ربما ليمنحها وضوح الرؤية بحياد وتجرد.

ويتتصر إيقاع الصوت على «أنا» راويته الموحدة بذاتها والمستوحدة عن أزمنة نصوصها وأمكنته، القادرة على تفجير غضبها برباطة جأش لغوية، وعلى طرح مشاهداتها وتأملاتها وتحليلاتها وأحكامها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن القدرة لاتلغى صعوبة المهمة فالدلالات التى تنمو فى قوام البنية السردية تسجن الراوية ضمن دائرة مقفلة فى غياب أى عامل مساعد يتمخض عنه النص، رغم ازدحامه بآخرين لا أسماء لهم، وظيفتهم تنحصر بالصفات التى تربطهم بالراوية والتى تكرس أسباب غيابهم عن مساحة وجدانها.

ففى القصة الأولى «العرابة والعروس» تبقى الرواية شاهدًا أخرس على ما سبقت فى الماضى إليه، وتحولت بموجبه إلى إدارة غضب صامتة، وحملت غضبها من عام ١٩٥٠ مرورًا بعام ١٩٨٢ حتى عام ١٩٩٥: فى

القصة الثانية «انتماء» تتخبط الراوية فى خوفها وضياعها، تنكر حاجتها إلى المعرفة لأنها تحتاج نسياناً«وغياباً» عن النفس وهجرة عن الروح، كما تكتشف أنها كبرت فى السن وضيعت الطرق.

وفى القصة الثالثة «زقاق» تطغى الغربة على إمكانية الفرح، لأن الراوية فى نأيها عن الوطن باتت تسعى للعثور على مضاد حيوى للوحشة فكانت الرفيقات العابرات وكان الشارع الطويل بمحلاته وناسه وأضوائه.

وفى قصة «السرب الضائع» تطرح الراوية غربتها مجدداً، وحاجتها إلى صوت بشرى يسمعها حتى لاتصدأ أناها. وفى قصة «إنسان عادى» هى تبحث عن ألفة الوجوه لرفع معنوياتها ولاستعادة الإحساس بحركية الحياة وبساطتها، فيما يسيطر عليها إرباكها وعجزها حتى اختيار وجبة عشاء.

فى «خمس زوايا للدائرة» يفور الماضى صاخباً حيال حاضر هو أشبه بالفجيعة، فتسترجع الراوية لبنات البيت لأنه أمانها المفقود، بعد أن تبعثرت محتوياته وانتقلت دون إذنها عبر القارات، فبقيت وحدها فى حاضر لا يؤتمن وسط شكوك تطال الزمن والأهل والأصدقاء ووسط رغبة بالتوارى حتى الزوال.

وفى قصة «الجحود والوجود والحدود» تعتمد الراوية خطين يتوازيان حيناً «ويتداخلان أحياناً» لتبرهن أن الكرة الأرضية على اتساعها تساوى بين الأزمنة والأمكنة، وتلغى هشاشة الحدود سواء كانت دينية أم فكرية أم حضارية، لأنها لا تردع الظالم عن ظلمة أو الجانى عن جنايته.

فى قصة «ضيافة» تعيش الراوية كابوس اقتحام الآخرين حميميتها، فهم لا يستطيعون كسر غربة روحها وإلغاء حواجزها بحضورهم، بل يساهمون بتكريس هذه الغربة.

فى القصة الأخيرة «بنسيون» تدخل الراوية طوعاً إلى موت لابد منه للحصول على حرية القرار والحلم باليأس أو بالفرح.

ومتابعة الراوية فى رحلتها عبر أزمنتها سعياً إلى خلاصها، تقودنا إلى استقصاء الرابط الذى يقوم بينها وبين أقاصيص المجموعة ويمكننا من تلمس الدلالات التى تشكل وحدة النص المركبة على تضاد معان تولد مقومات تجنح بالأقاصيص باتجاه السيرة وفق أسلوب سردى واقعى مباشر وبعيد عن التأويل، وتخدم فكرة تأطير زمن الراوية بأمكنته وناسه لتتمكن من معالجة التشويه الناجم عن غياب الناس والأمكنة أو حضور هما سلباً «وإيجاباً».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزمن هو المتهم المعنوى أما الضحية فهى الراوية نفسها، العاجزة عن توجيه اتهامها للمسؤول الفعلى عن التشويه الحاصل فى زمنها، ونظرا لاستحالة إعدام الزمن أو سجنه مدى الحياة حكمت عليه بجراحة تجميل.

تقول الراوية «الزمان هو السيف المسلط عليها» وتقول: «هل الشهيق والزفير دليل على استمرارية الحياة».

والأدوات الكتابية أسلوبياً ومعنى فى المجموعة تبين أن الزمن وما يستتبعه فى مقومات عيش تعتمد الحواس الخمس ليس المتهم الفعلى لكنه السجان الذى يفرض على كائن يتلقى الجور والإساءة البقاء داخل حركية

الشهيق والزفير، داخل عالم السمع والبصر، والأمر الذي يدفع في أكثر من موضع خلال النصوص إلى محاولة الإفلات، فتقول.

سأوقف دقات قلبي وأخنق أنفاسي وأغمض عيني حتى تعميا وأطبق شفتي حتى تلتصقا وأجلس في الفضاء».

وحلم الراوية بالانعتاق حتى من وظيفة الدم في شرايينها يعكس توقها إلى التحرر مما يلتصق بزمنها من شوائب كما يؤدي إلى شراسة مكبوتة في طبعها. ويدفعها إلى أسئلة متلاحقة تنسج تداعيات جوابية وتستعير خيوط هذا الانعتاق فتقول «أن هذا الطائر المحلق في السماء أفضل من كل الناس إذ لا حدود توقفه، وأنه يستطيع الطيران إلى أن تصله خرطوشة صياد».

ثم تتابع: موت سريع لاعذاب قبله ولا بعده. كان حراً «طليقا» يملك جناحيه. هو يملك الزمن والصياد سيملكه، ولكنه يكون ميتًا فما أهمية نوع المالك واسمه وهو لن يحس إلا أنه كان طيرًا «سعيدًا» حرًا يملك جناحين يتحكم فيهما.

ورغبة الراوية في الانعتاق ولدت لديها ازدواجية قوامها الموت والحرية. فالموت طائر وهمي يحلق في فضاء النصوص يعبر صفحات المجموعة يرد على الإساءة بالتواري حتى الزوال. له طقوسه وأحلامه الخاصة. تقول الراوية: الموت عرس. عربة فخمة خاصة يجرها جوادان مجللان بالسواد، وأكاليل زهور متناثرة محيطة بي والموسيقى تعزف نشيد الموت».

والموت وطن الراوية حين تقول: «لا أريد أن أرمى في حفرة نائية مملوءة بالقبور ولا أستطيع قراءة الشواهد لأعرف من يجاورني. صرخت أحرقوني ارموني في البحر لتأكل الأسماك وتشبع لا...لا... أعيدوني إلى الوطن هو هو وحده يعرف ماأريد.

ولاتنحصر الازدواجية بالموت والحرية بل تتجاوزها إلى غالبية الدلالات في البنية السردية. فالراوية تبحث عن دفء آخر إنساني وتغلق أبواب روحها دون أي وافد طارئ. وأب الراوية متدين لا يسمح لها بحضور الأعراس ولايسمح لمستأجر عنده بارتكاب المحرمات، لكنه يبيح لنفسه اغتصاب حق والدتها المتوفاة ومنحه لزوجته.

وحقيقة الأب كما توردها الراوية توضح سبب التشويه الحاصل ربما لتبرر أن هواجسها ليست وليدة أزمة عابرة طرأت على أمانها واستكانتها، فالحالة أشد خطورة، والتشويه طال أسس الأمان النفسي: غياب الأم حضور الأب الجائر، وبالتالي التشرذم داخل الوطن الأول للإنسان وهو العائلة. ويعد ذلك يأتي التشرذم بعيدا عن الوطن الذي شكل غيابه تشويها «بقي ملتبسا»، كان الراوية ترغب بأكثر من وطن وفق حالتها النفسية، إلا أنها في المراحل الدقيقة تملك اليقين بأن وطنها هو وحده يعرف ماتريد. وتشير الراوية إلى خساراتها المتكررة لمفهوم الوطن الصغير الذي يمنح أي كائن أمانه اليومي، حيث تقول: «الوطن إنه البيت، الغرفة وزر صغير يقلب الليل إلى يوم مضيء. ولبنات البيت؟ تبعثرت محتوياته وضاعت ثم...ثم».

وتتجذر هواجس الراوية أكثر على امتداد النص بفعل الخيبات المتتالية تحصدها من الناس والأمكنة، فتستفحل غربتها أينما كانت ومع أي كان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعد.. ألعلى نخلص إلى أن رواية ديزى الأمـيـر صارعت زمنها بأدواتها الكتابية ثم خرجت من اللعبة وحيدة أكثر ومخيبة أكثر وغريبة أكثر؟ الجواب هو النفى. والسوداوية التى تغلب على مطالع نصوص المجموعة ومتونها، تتقوض ما إن تقرر الراوية إقفال ذاكرتها لتتحكم بالمقاطع الأخيرة من غالبيتها إيقاع يفتح قوة للأمل والانتظار. فى خاتمة «العرابة والعروس» تقول: انطلقت السيارة ثم اسرعت واسرعت وسارت فى الطريق المستقيم».

ومع نهاية انتماء تقول: «هى تبدأ نهارا» وحيدا تنتظر أن يكون سعيداً. فى الأسطر الأخيرة من السرب الضائع نقرأ: «لا لست وحدى. الطبيعة معى، ولكنها لاتنطق؟

وصرخة الحياة تستلها الراوية من ميتات متنوعة ومتتالية تختم النصوص بأكملها فنقرأ: «انا سيدة القرار فى هذه الغرفة الخاصة بى. إذن انا حرة. انا حرة... انا حرة أملك حرية تسمح لى بالحلم مع علمى انه لن يتحقق أو.. قد يتحقق».

أخيراً لابد ان نشير إلى ازدواجية عنوان المجموعة بعد التوغل فى متن نصوصها فجراحة لتجميل الزمن «كانت خطوة جريئة لتعرية بشاعة الزمن اقدمت عليها ديزى الأمـيـر وعياً منها أن الجراحة الناجحة لا تتم إلا عبر إحداث جراح فى جدران الروح المتكومة على اوجاعها وخيباتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العاشق المجنون

بائعة الزعتر فتاة بديعة الحسن، تزدان بأقراط من الحنون وخلاخيل من ياسمين ملائكي، تلبس ثوبا ريفيًا ما خاطته يدان، لها عينان كبلورتان من الماس المعرق بخلاصة من الجترار. عندما تبتسم ينام الحضور من أثر الغلالة الكرزية المسالة من تلك الشفتان، وعندما تمشي بالسحرها الخلاب وهي تتبختر كفراشة في سحابة من عبق الزعتر الفواح.

بائعة الزعتر صبية، عيونها من قصائد، وجفونها من نثر، شعرها بحر من الشعر المجنون، يالروعتها إن هي اقبلت، ويا لحسنها إن رفت بجناحيها - كحمامة بيضاء موشاة - وأدبرت.

عندما هبطت تلك اليمامة قريتنا الصغيرة، شاهدها كل الرجال، لكن أحدا منهم لم يكتشف مواطن جمالها البديع، ولم يروا فيها أكثر من امرأة تزرع الزعتر في أحواض من الفخار، وتحزمه في باقات، وتبيعه في أسواق المدن والمرافئ البعيدة، ولم يروا فيها من امرأة بائسة ممسوسة بجن الأعشاب البرية.

عندما رأيتها أول مرة تسمرت كتمثال، ثم أفقت وبين الغيبوبة والصحو اقتربت منها متعثرًا في خطاي أحسّت بوجودي، التقت عينانا لأول مرة، قلت لها دفعة واحدة وبلا مقدمات «أحبك».

في تلك اللحظة العصيبة على الوصف ارتعشت كفراشة وأسدلت رمشيها الفجريين المخضبين بندى الزئبق، ثم غطت وجهها بباقة من الزعتر لتداري ابتسامتها وأعطتني باقة أخرى وقالت: «يا لك من عاشق مجنون».

سهير الدمنهورى

الذكورة والأنوثة فى الثقافة البدوية

على الرغم من أن موضوع الذكورة والأنوثة من الموضوعات التى اهتمت بها العلوم الاجتماعية، إلا أنه قد تم تناوله من حيث مصطلح الجنس الذى يركز على الاختلافات البيولوجية، ولذلك ارتبط فى أذهان الدارسين دور الأنثى فى عمليات الإنجاب ورعاية الأطفال، فى مقابل التحيز للذكر ودوره فى عمليات الإبداع والابتكار والاتصال الثقافى داخل جماعته.

وقام المشتغلون فى هذا المجال من الذكور بجمع المادة العلمية الغزيرة التى كانت منصبة على حياة الذكر وبذلك كانت الرؤية العلمية ناقصة لمعرفة حياة الإناث فى المجالات الأخرى المختلفة الأمر الذى أدى إلى صعوبة دراسة الذكر والأنثى معًا، حتى الباحثات الأنثروبولوچيات اهتممن بدراسة الأنثى من خلال الأمومة وأبعادها الاجتماعية والنفسية والأدوار المرتبطة بها دون إعطاء تفاصيل فى دراستهن فيما عدا مارجريت ميد Margaret Mead فى دراستها الرائدة للأنماط الثقافية المختلفة فى بعض مجتمعات غينيا الجديدة والتى أكدت من خلالها على علاقة أدوار الأفراد بعامل النوع من ناحية وطباع هؤلاء الأفراد من ناحية أخرى، فتبعًا للأدوار تتحدد الأمزجة والطباع فى إطار البناء الثقافى، وأكدت أن المرأة تكتسب قوتها وطابعها الرجولى من خلال قيامها بأعمال وأدوار تنسب أساسًا إلى دائرة نشاط الرجل كالسيطرة على وسائل الإنتاج والمشاركة فى عملية صناعة القرار والاهتمام بالسياسة.

وبذلك كانت هناك رؤية أنثروبولوچية للنوع من خلال مصطلح المقابلة بين الطبيعة والثقافة التى أكدت عليها شيرى أورتنر Sherry B. ortner أن الإناث مخلوقات طبيعية والذكور مخلوقات ثقافية وبذلك كانت الدراسات المقدمة من منظور ذكورى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد شهدت السنوات الأخيرة اهتماماً متعاظماً بدراسات الأنثى والذكر معاً، وما طرا من تغيرات على واقعهما الاجتماعى والاقتصادى والسياسى كاستجابة لنداء الأمم المتحدة، وللاهتمام العالمى وظهر مصطلح النوع Gender نتيجة لعقد عدة مؤتمرات عالمية بداية من عام ١٩٧٥ الذى سمى بالعام الدولى للمرأة، ومؤتمر المكسيك ١٩٧٥ ويليه مؤتمر كوبنهاجن عام ١٩٨٠، ونيروبى عام ١٩٨٥ ثم مؤتمر بكين فى سبتمبر ١٩٩٥.

وساد مصطلح النوع الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة على المستوى المحلى والعالمى باعتباره مفهوماً ثقافياً ينضوى على الاختلافات والتمييز بين الذكور والإناث عن طريق تحديد نظرة الثقافة لهم وتحديد أدوارهم ومكانتهم الاجتماعية داخل إطار البناء الاجتماعى، وذلك بعكس مصطلح الجنس Sex الذى يهتم ويركز على الاختلافات البيولوجية فيما بينهم، وقد أبرز نموذج النوع مصطلح الذكورة والأنوثة Masculine & Feminine على الساحة العلمية.

ونتيجة لذلك ظهرت دراسات حديثة أخذت فى اعتبارها واقع الأنثى الفعلى من خلال أنشطتها ومكانتها وعلاقتها بالذكر، استناداً إلى أن قضايا الأنثى لا تنفصل عن قضايا المجتمع، وأن تعزيز دورها فى المشاركة الفعالة فى مختلف المجالات لا يتنافى مع تعظيم دورها فى رعاية الأسرة، وأصبحت الدوائر العلمية العالمية تهتم بقضية حقوق الإنسان، واحترام السيادة الوطنية، على الرغم من وجود انتهاكات دولية لهذه الحقوق، وأول ما ينتهك حقوق الأنثى، إذ ينظر لها كجنس ضعيف، ومن هنا ظهرت عبارات تدق ناقوس الخطر فى هذه المؤتمرات الدولية والعالمية منها «القضاء على التمييز ضد المرأة»، «العنف ضد المرأة»، «مواجهة الفساد ضد عوائق العرق، اللغة، الثقافة، الدين، الإعاقة، الطبقة الاجتماعية والاقتصادية»، ومن هنا تتعرض الإناث للتهميش والحرمان بسبب عدم إدراكهن لحقوقهن التى لم يعترف بها الذكور، كل ذلك اعتبر أساساً لمؤتمرات وإعداداً لبحوث تضمنت نظريات حديثة ونقداً للنظريات التقليدية.

إن البحوث التى اجريت على الذكورة والأنوثة فى مجتمعات العالم الثالث والمتعلقة بالأنثى اسهمت إسهاماً جوهرياً فى صياغة التطورات والمفاهيم والمعرفة الأنثروبولوجية، وقد تبلور عن هذه البحوث مجالات جديدة للبحث الأنثروبولوجى، أصبح له فروع خاصة منها: «أنثروبولوجيا المرأة التى اهتمت بدراسات المرأة فى المجال الثقافى، ثم مجال الأسرة والقرابة والمجال السياسى والقانونى والاقتصادى ثم فى مجال التنمية كأحد المجالات التطبيقية، ثم أنثروبولوجيا الجسد الذى اهتم بدراسة جسم المرأة كامتداد للاهتمام الفيزيقى البيولوجى للأنثروبولوجيا وتنوعت الموضوعات التى اتخذت من جسم الأنثى محوراً لها من منظور اجتماعى ثقافى باستخدام قضايا ومفاهيم الاتجاه النسوى والنظرية الماركسية كالتمييز النوعى والاستغلال والاضطهاد والإنتاج وإعادة أشكاله، وتم تصنيف هذه الموضوعات إلى دراسات اهتمت بجسم الأنثى كسلعة تباع وتشترى، فقدمت إيملى مارتن Martin تحليلاً ثقافياً لإعادة الإنتاج من خلال تحليل ماركس لبعض الظواهر الفيزيقية والبيولوجية لجسم المرأة هى الدورة الشهرية وعملية الوضع، وانقطاع الطمث، فكانت الرؤية للرحم كآلة، والطبيب كرئيس

للعمل، بينما الطفل هو الإنتاج، والدورة الشهرية وانقطاع الطمث أشكال من الفشل فى الإنتاج وإعادة الإنتاج، أو النظر إلى هذه المرحلة كبداية لمرحلة جديدة تزداد فيها قدرات الأنثى نضجًا كقدرتها على اتخاذ القرار.

واهتـمت الأنثروبولوجيا النفسية بهذا المجال، وصححت الكثير من المفاهيم التى تتعلق بأنثروبولوجيا المرأة وذلك فى السبعينيات والثمانينيات، واصبحت الأنثـروبولوجيـا تهتم بالجوانب المتعلقة بالعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية القائمة بين الذكور والإناث، واهتمت بأثر فقدان الأنثى للسلطة والقوة، وذلك فى ضوء السياقات الثقافية والاجتماعية للمجتمعات المحلية التى تمت فيها.

ومع التطور النظرى والمنهجى تم تطوير موضوعات لدراسات حاول بعضها - فى مجال المرأة - التخلص من النظرة للأنثى كمخلوق سلبى وحاولت أخرى التعرف على بعض الحقائق التاريخية وإعادة تقديمها بتفسيرات جديدة، أو التعرف على الفروق النوعية ومصادر الجينات البشرية للإنسان أو نقد نظريات خاصة بتطور الإنسان، فقد درست روزى Rossi سياسات إعادة الإنتاج ومعنى الأبوية فى محاولة للتخلص من النظرة للأنثى كمخلوق سلبى، وظهر مصطلح Femimism فى بعض كتابات الأنثـروبولوجيـا النسوية على انه اتجاه فى الحركة النسـائيـة Women's Movement ينضـوى على اتجاهين:

الاتجاه الأول: انفصالى يرى العالم من منظور أنثوى ليس فيه سوى اضطهاد الذكر للأنثى، وأن مفهوم تحرر الأنثى يتحقق من خلال التخلص من سيطرة الذكر.

الاتجاه الثانى: فهو الاتجاه الإصلاحى الذى يهدف إلى تكيف الإناث مع البنية الاجتماعية سعيًا لإجراء تغير فى النظام الراسمالى ليفسح المجال للإناث، لأن قضية تحرير الأنثى الكامل لا يكون إلا بتحرير المجتمع كله بنسائه ورجاله من الاضطهاد الواقع على المنتجين، وهو طريق شاق على الذكور والإناث.

وإذا كانت الدراسات الأنثروبولوجية ضئيلة إلى عهد قريب فيما يتعلق بدراسة الذكورة والأنوثة وادوار المراة والرجل ومكانتهما فى الثقافات المختلفة وخاصة فى الثقافة البدوية، إلا ان هناك بعض الدراسات المقدمة على سبيل المثال من علية حسن حسين فى المجتمع الكويتى والواحات الخارجة ودراسة علياء شكرى عن القرية الريفية المصرية، ودراسة نجوى عبد الحميد حول أنماط التنشئة الاجتماعية فى مجتمعين بدوى وريفى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونحن نهتم فى هذا المقال (الذى هو تلخيص لبحث أكاديمى موسع) بالمجتمع البدوى باعتباره جزءًا من المجتمع الأكبر يدخل فى تكوينه العضوى ويتميز عنه بثقافته الفرعية، ومن هنا يندرج هذا البحث تحت هذا النوع من التخصص ذلك لأنه لم تحظ المجتمعات البدوية الصحراوية بدراسات أنثروبولوجية من منظور النوع إلا باستثناء بعض الجهود الفردية لبعض المهتمين من الباحثين.

يركز هذا البحث على دراسة النوع فى الثقافة البدوية وذلك من خلال الموضوعات الآتية كأهداف يسعى إليها وهى: الاختلافات الثقافية والاجتماعية والنفسية والبيولوجية وأثر ذلك على السلوك والدور

والمكانة لكل من الذكر والأنثى والأدوار التي يقوم بها كل منهما في إطار شبكة العلاقات الاجتماعية، والتغيرات التي حدثت نتيجة للظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي خضع لها البدو في منطقتي البحث وأثر ذلك على تنشئة الأطفال وغرس قيم معينة شكلت فيها سلوكهم وأدوارهم والوقوف على مفاهيم الأنوثة والذكورة ورؤيتهم للعالم الذي يعيشون فيه، ثم أساليب الاتصال اللفظية وغير اللفظية ودلالتهما بالنسبة للذكر والأنثى وأثر ذلك في التمييز بينهما، وأوضاع الإناث وأنشطتهن ومصادر قوتهن أو ضعفهن والأدوار التي تؤول إليهم في ظل التمييز بين الذكور والإناث من خلال مراحل النمو المختلفة، طبيعة العلاقة بين الزوج والزوجة فيما يتعلق بالمساواة والسلطة داخل العائلة.

وفي ضوء ذلك صيغ الفرض التالي:

أدت الاختلافات البيولوجية بين الأنوثة والذكورة إلى وجود تباينات ثقافية واجتماعية لها علاقة بالتمايز الاجتماعي بين الذكر والأنثى في الثقافة البدوية.

واهتم هذا البحث بمقارنة مجتمعين بدويين صحراويين يختلفان ويتشابهان في بعض العناصر الثقافية في منطقة نويبع باعتبارها من أهم المدن الواقعة في محافظة جنوب سيناء على خليج العقبة، وازدادت أهميتها لقربها من الحدود الإسرائيلية.

ويندرج هذا البحث تحت الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة (أنثربولوجيا المرأة) والتي اتخذت من الثقافة محورًا أساسيًا لها، وذلك لمعرفة رؤية الثقافة البدوية للنوع في كل من مجتمعي البحث، كما تكمن أهمية البحث باعتباره محاولة لإثراء التراث العلمي نظرًا لندرة البحوث التي أجريت في هذا المجال.

وقد اعتمد البحث على: الاتجاه التكاملي بوصفه إطارًا نظريًا لتحليل المادة الأثنوجرافية يجمع بين قضايا من أطر نظرية مختلفة ينتمي بعضها للاتجاهات الحديثة، وبعضها الآخر للاتجاهات الكلاسيكية بما يتناسب وطبيعة الموضوع المدروس وواقع مجتمع الدراسة.

١ - فقد اعتمد البحث على نظرية شعائر المرور.
٢ - كما تم الاعتماد على نظرية التفاعلية الرمزية.
٣ - كما اعتمد البحث على نظرية الدور.
٤ - واعتمد البحث على الاتجاه النسوي الذي يركز على قضايا النوع المختلفة.
٥ - اعتمد البحث على الطريقة الأنثروبولوجية التي تعتمد أساسًا على الدراسات الميدانية ولذلك اعتبر المنهج البنائي الوظيفي من أهم المداخل لدراسة رؤية المجتمع للذكورة والأنوثة.
٦ - كما اعتمد البحث على المدخل الأيكولوجي باعتباره من المداخل المهمة التي تفيد في دراسة المجتمعات الصحراوية.
٧ - كما اعتمد البحث على المنهج المقارن الذي يعتبر خطوة مهمة في الدراسات العلمية المنهجية

لا توجد أدوات للبحث جاهزة يتولى الباحثون استخدامها في جميع الموضوعات والمواقف بل إن الباحث يلائم ويعدل باستمرار من الأدوات لتفي بمتطلبات البحث، ولذلك تعتبر الملاحظة أداة مهمة من أدوات جمع البيانات الأثنوجرافية، وذلك لدراسة أنماط التفاعل الذي يحدث على المستوى الفردي والجماعي ثم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتمد البحث على المقابلة المتعمقة وغير المتعمقة فى جمع البيانات سواء فى مرحلة الزيارات الاستطلاعية او الزيارات التى طبق فيها دليل المقابلة الذى يعتبر اداة من ادوات البحث وهو غير ملزم، إذ يمكن تعديله وإضافة نقاط جديدة لتحقيق اهداف البحث كلما امكن ذلك، وقد تم تصميم محاور الدليل عن طريق الدراسة الاستطلاعية واللقاءات المتنوعة لأفراد مجتمعى البحث مع مختلف الفئات النوعية والعمرية، ومقابلات فردية وجماعية، كل ذلك ساعد على وضع نقاط اساسية يدور حولها موضوع البحث، كما تمت إضافة العديد من التعديلات للنقاط والمحاور الخاصة بالدليل حتى آخر لحظة فى إجراء البحث، كما تم الاعتماد على الإخباريين كأداة لجمع البيانات، إذ يعد الإخبارى من اهم المصادر لجمع المادة الأثنوجرافية خاصة إذا كان من اهل الثقة والصدق.

وحدة الدراسة:

ركز البحث على دراسة العائلة البدوية كوحدة للملاحظة والمقابلة حتى يمكن التعرف على أساليب التنشئة والغرس الثقافى للأبناء الذكور والإناث من خلال القبيلة التى تنتمى إليها العائلة.

واستغرق البحث الفترة الزمنية من عام ١٩٩٥ - ١٩٩٧ على فترات متباعدة فى منطقة نويبع بجنوب سيناء، هذا فضلاً عن المدة التى تم فيها استكمال المادة الأثنوجرافية فى منطقة الحمام بالساحل الشمالى الغربى عام ١٩٩٧.

وقد تم التوصل إلى النتائج التالية:

أولاً: على مستوى الكتابات التاريخية تأرجحت مكانة كل من الأنثى والذكر واختلفت الأدوار التى رسمت لهما من خلال الثقافة التى يعيشان فى ظلها، وذلك وفق الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بداية من المجتمع المشاعى مروراً بالثقافات والعصور المختلفة حتى يومنا هذا.

ثانياً: أكدت الدراسات البيولوجية والطبية، أن البشر ذكوراً وإناثاً يولدون مختلفين فى صفاتهم الجسمية وقدراتهم العقلية والنفسية وأن هذا الاختلاف البيولوجى ظاهرة طبيعية، ولا يعنى ذلك تفضيل نوع على الآخر، بل هو ضرورة من ضروريات ارتقاء الحياة وتكاملها.

ثالثاً: اوضح البحث أن لكل مجتمع خصوصيته الثقافية فى إكساب أعضائه معاييره وقيمه خلال مراحل النمو المختلفة، وتحديد ذاتيته الذكورية والأنثوية من خلال الأدوار المحددة لكل من الذكور والإناث، فيعامل الطفل والراشد من نفس النوع بنفس المعاملة ويمنح نفس الحقوق ويقوم بنفس الواجبات.

كما اتضح أن هناك اندماجاً بين مرحلتى البلوغ والزواج بالنسبة للأنثى والذكور، إذ تعتبر مرحلة الزواج امتداداً واستمرارية لمرحلة البلوغ من خلال ما يتم من إعداد اجتماعى يشترك فيه كل افراد العائلة، تندمج الأنثى فى عالم النساء والذكر فى عالم الرجال وذلك من خلال غرس قيم الطاعة والخضوع للأنثى والسيطرة والسيادة للذكور، وبذلك تعد الأنثى منذ الصغر للقيام بدورين مهمين: أولهما: يتعلق بالوظيفة البيولوجية وهى الإنجاب والثانى: دورها السياسى والاجتماعى من خلال توطيد وتوثيق العلاقات بين الجماعات القرابية والقبلية عن طريق المصاهرة.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

رابعًا: تبين من البحث مشاركة الذكور فى اداء الادوار المنزلية داخل المنزل فى حالة عدم وجود إناث خاصة فى منطقة نويبع ويرجع ذلك إلى ان الأسر فى معظمها مكونة من الأم والأب والأبناء فقط بعكس الحال فى منطقة الحمام إذ توجد عائلات ممتدة؛ ولذلك لم تتضح مشاركة الذكور فى ذلك إلا فى بعض الأسر النووية التى ظهرت بعد ظهور الزواج الخارجى من الوفدات، ولكن هذا لا يمنع من اداء انشطة مشتركة بين الذكور والإناث صغار السن دون تمييز فى ذلك حيث يبدأ الفصل فيما بينهم تدريجيًا منذ الثامنة من العمر.

خامسًا: تتضح مفاهيم الذكورة والأنوثة منذ الصغر فى مجتمعى البحث «نويبع - الحمام» من خلال الرموز والمعانى والألفاظ والإشارات بالأيدى والزغاريد التى تطلق داخل الحجرة أثناء الولادة، والطقوس المرتبطة بالاحتفال بالمولود، ومن خلال الملبس والمظهر العام والألعاب الخاصة لكل من الذكور والإناث، كما اتضح انه كلما تقدمت الأنثى فى العمر كلما قلت ادوارها المنزلية واصبحت ادوارًا إشرافية متمايزة حسب السن وتكتسب مكانة عالية مساوية للذكر وتشاركه عالمه الخارجى من حضور المجالس العرفية كما فى نويبع ومجالس النساء فى «الحمام» وعلى الرغم من ذلك فهى تقوم ايضًا بالمساهمة فى النشاط الاقتصادى داخل وخارج المنزل فى الوقت الذى لا يؤدى الذكر فيه اى عمل او نشاط اقتصادى ويكتفى بتقديم المشورة لصغار السن.

سادسًا: اكد البحث التغيير الذى طرأ على مكانة الأنثى عما كانت عليه فى الماضى خاصة بعد تغير الظروف الاقتصادية والتعليم الذى كان له اثره الملحوظ فى ذلك، وعلى الرغم من ذلك يرفض افراد المجتمع البدوى فى منطقتى البحث خاصة كبار السن الاعتراف بحقوق الإناث فى الممتلكات الثابتة كالميراث.

سابعًا: وتبين ايضًا ان الثقافة البدوية لا تسمح بزواج الإناث البدويات من الذكور الوافدين وذلك لنظرة البدو لأنفسهم ولسلالتهم العرقية باستعلاء دون غيرهم ويطلقون على ذلك «يأخذها التمساح ولايأخذها الفلاح»، كما تبيح الثقافة البدوية فى منطقتى البحث بتعدد الزوجات وذلك للحفاظ على قوة وتماسك الروابط القرابية وتعددت اشكال الزواج «احادى - تعددى - التبادلى - الزواج بأرملة الأخ»، كما اتضح من البحث منح كل من الذكور والإناث حق الرفض والقبول للزواج وذلك من خلال أساليب مختلفة تقرها الثقافة البدوية منها «حق الشرد - النزالة - الوساطة»، وعلى الرغم من ذلك فهناك ازدواجية فى الثقافة البدوية التى تقر بالجزاءات التى تفرض عليهم فى حالة الرفض من الزواج وتتمثل فى نظرة الخزى والعار لعائلة الأنثى و «دفع الغرامة وحق المنزل» فى حالة رفض الذكر لإتمام الزواج.

ثامنًا: تختلف قيمة المهر باختلاف أشكال الزواج، فتقل قيمته فى الزواج الداخلى وتزداد فى الزواج الخارجى بين القبائل، كما اختلفت نوعيته من «اشياء عينية إلى مبالغ نقدية»، وتختلف قيمته ايضًا من الأنثى البكر عن الأرملة والمطلقة.

تاسعًا: تنتشر ظاهرة الطلاق فى مجتمعى البحث دون المساس بمكانة كل من الذكور والإناث وفق أساليب واعتبارات معينة تقرها الثقافة البدوية، إذ يكون من المقبول طلب الطلاق من قبل الأنثى ولها الحق فى ذلك وليس من المقبول طلب رفض الزواج ممن تقدم لها، إذ يرتبط ذلك بسمعة الإناث وعائلتهن.

عاشرًا: تبين من البحث أن الأنثى لديها من الخبرات الجنسية المتعددة التى اكتسبتها من خلال مراحل النمو المختلفة وما أتاحته الظروف الأيكولوجية والبعد المكانى بين أماكن الإقامة وتحديد مواقع النشاط الاقتصادى «الرعى» من تسهيل إقامة علاقات عاطفية بين الإناث والذكور، هذا فضلاً عما تتيحه العلاقات الاجتماعية والاحتفالية المختلفة فى اللقاءات المتكررة بين الذكر والأنثى، ولذلك لا يمكن النظر إلى السلوك الجنسى والعلاقات الجنسية على اعتبار أنه سلوك قائم بذاته ولكن لابد من الأخذ فى الاعتبار القيم الاجتماعية والقواعد العرفية والمعانى والأفكار المتعمقة فى أذهان أفراد المجتمع للتعبير عن الرغبات الشخصية والاتجاهات والانفعالات لكل من الذكور والإناث خاصة فى مرحلة البلوغ والمراهقة ومعرفة الرموز التى تستخدم فى التعبير عن ذلك السلوك، كما تبين أيضًا أن الأنثى تحظى بالقوة والسيطرة فى تحديد شكل العلاقات الجنسية خاصة إذا لم تكن هناك علاقات عاطفية بينها وبين الزوج، ورغم تمتع الأنثى البدوية بالجرأة من خلال خبراتها الجنسية إلا أن الثقافة البدوية تؤكد أن الحياء لديها كصفة من صفات الأنوثة.

حادى عشر: ارتبطت مفاهيم الأنوثة لدى الذكور فى مجتمعى البحث بصفات وخصائص معينة مثل: صفة الاحتشام - الخجل - الطاعة - انخفاض الصوت - القيام بالأعمال المنزلية ورعاية الأطفال، كما ارتبطت الأنوثة فى مدركات الذكور من كبار السن برجاحة العقل الذى يعد من الأمور المهمة فى تحمل المسئولية تجاه أعضاء الجماعة القرابية، وارتبطت الأنوثة فى مدركات الإناث بالاهتمام بالمظهر العام والجمال - الأمومة - الشجاعة - الجرأة أثناء القيام بالأنشطة الاقتصادية والذى يطلق عليه لفظ «نشميه» وارتبطت مفاهيم الذكورة فى منطقتى البحث بتحمل المسئولية كاملة تجاه أفراد العائلة والقبيلة ككل والتأكيد على قيم الصدق، الأمانة، الشجاعة، العمل خارج المنزل، أما نظرة الإناث لهذا المفهوم فارتبطت بالحرية المطلقة التى يحصل عليها الذكور والقوة والسيطرة على الأحداث وتحمل المسئولية وحماية أفراد القبيلة، أما القيام بالأنشطة الاقتصادية فلا يعتبر هذا الدور محددًا لمفهوم الذكورة لدى الإناث، إذ تبين من البحث أن الذكور يحظون بمكانة عالية دون القيام بأى دور اقتصادى فى بعض الأحيان.

ثانى عشر: يعتبر الإنجاب مصدر القوة والمكانة للإناث وسط الجماعات القرابية فى منطقتى البحث إذ يعتبر تأمينًا اجتماعيًا وماديًا ونفسيًا لهن عند

الكبر والعجز والمرض، وتظهر اهمية إنجاب الذكور دون الإناث حيث يأخذون على عاتقهم مهمة ومسئولية هذا التأمين وعلى الرغم من ذلك تتساوى مكانة كل من الذكور والإناث فى حالة عدم قدرتهم على الإنجاب واحترام افراد المجتمع لهم، إذ ينظرون للعقم نظرة دينية ويعبرون عن ذلك «بأنه من عند الله» ويخضع كل من الذكور والإناث لبعض الممارسات لحمايتهم من العقم او التأخير فى الإنجاب، وذلك باستخدام التمائم والأحجبة وغير ذلك.

ثالث عشر: يعتمد المجتمع البدوى فى منطقتى البحث على عملية التعلم غير الرسمى عن طريق أساليب التنشئة الاجتماعية فى سياق ثقافى متوارث عن طريق ملاحظة الصغار ذكورًا وإناثًا لسلوك الراشدين وكبار السن، وبعد فترة من الزمن انتشر التعليم الرسمى فى منطقتى البحث بأنواعه المختلفة؛ وذلك لمواجهة المتغيرات والبدائل والعناصر الثقافية الجديدة لتحقيق التكيف مع العالم الخارجى بعد تدخل اجهزة الدولة فى المناطق الصحراوية الأمر الذى نشأ معه صراع بين جيل الأجداد بثقافتهم الموروثة وجيل الأحفاد ونسقهم الثقافى الحديث، هذا فضلاً عن رفض كبار السن لتعليم الإناث وارتباطهن بالزواج المبكر وبالنشاط الاقتصادى الذى يقمن به، إذ تؤكد التنشئة الاجتماعية والثقافة البدوية قيمة العمل وتدنى قيمة التعليم.

رابع عشر: كشف البحث عن ثنائية فى العمل تقوم بها الإناث، إذ يقمن بالعمل الرعوى والعمل الزراعى كما هو الحال فى منطقة الحمام، وبين العمل الرعوى والصيد فى منطقة نويبع، وعلى العموم يعد العمل الرعوى الحرفة الرئيسية للإناث فى منطقتى البحث ولا يوجد تقسيم عمل واضح وثابت فى المجتمع البدوى كما كان قديمًا، ولكن هناك مشاركة واضحة من الإناث لأنشطة الذكور الاقتصادية والتى كانت مقصورة عليهم ورغم ذلك لم تحصل الإناث على مكانة مساوية لهم.

خامس عشر: أكد البحث ان القانون العرفى قانون ملزم لكل أعضاء الجماعة القبلية ذكور وإناث وعلى الجميع احترامه وتنفيذ إجراءاته وتقبل قراراته، وعلى الرغم من ذلك فهو يتميز بالمرونة تحقيقًا لمبدأ التماسك والاستمرار لأفراد المجتمع، وقد تبين من البحث المساواة بين الأنثى والذكر من خلال الضبط الاجتماعى وأساليبه التى تعتمد على القهر والقسر من خلال ما يطبق من جزاءات فعلى سبيل المثال «يتعرض كل منهم للبشعة فى حالة الكشف عن مدى الصدق او الكذب فى عرض القضية التى يكونان طرفًا فيها» ويطبق الجزاءات المالية على الإناث ولكن يقوم الأب او الزوج او الأخ بدفع الغرامة، ويتعرض الذكور لجزاءات بالغة القسوة فى قضايا الشرف والعرض باعتبارها من الأمور التى تهدد كيان وأمن المجتمع وفى نفس الوقت تتضح قيمة الإناث ومكانتهن عندما يصدقن القول إذا وقع عليهن اعتداء من أى ذكر أثناء تأدية النشاط الرعوى اليومى.

سادس عشر: تبين من خلال البحث تقلص سلطة كبار السن من الشيوخ ورؤساء القبائل نتيجة لدخول الدولة بأجهزتها التنفيذية المختلفة وتطبيق نظام الحكم المحلى، كما تبين من البحث الصراع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القائم بين المجالس التنفيذية والشعبية نتيجة عدم وعى البدو الممثلين فيها بأدوارهم والتى تتعارض مع الأدوار المتوقعة منهم تجاه أفراد جماعاتهم القرابية الذين يطلبون المزيد من تحقيق مطالبهم اليومية، كما لا يظهر دور الإناث فى هذه المجالس كممثلين فيها، ولكن يتضح دورهن فى الانتخابات الخاصة بمجلس الشعب والمجالس المحلية وتحقيقًا لمبدأ التوازن العددى بين القبائل المرشحة، وعلى الرغم من ذلك تقوم الإناث بالدور فى المشاركة السياسية عن طريق الذكور يحرصون على وجود البطاقات الانتخابية لهن وتحديد المرشح مما يدل على خضوعهن وتبعيتهن لسلطة الذكور على الرغم من أهمية أدوارهن وتأثيرهن فى النظام السياسى إذ يشاركن فى فكرة الالتحام بين الجماعات القرابية والقبلية بانتقالهن لجماعة الزوج بالزواج وفكرة الانقسام بين الوحدات القرابية عندما تطلب الطلاق والانفصال حتى فى الزواج الداخلى.

سابع عشر: تبين من البحث إدراك الإناث معنى الحرية والمساواة مع الذكور من خلال الأفعال والألفاظ المستخدمة فى الثقافة البدوية والتى تعبر عن ذلك بالقول «أنا بنت راجل وانت ابن راجل» كما تتضح من خلال نظرتهن لأنفسهن من خلال كم الأدوار والمسئوليات الملقاة على عاتقهن داخل المنزل وخارجه، فهن يعقدن المقارنة بصفة مستمرة بينهن وبين الذكور من خلال ما يقمن به من أدوار محددة وعلى الرغم من ذلك لا يحصلن على مكانة مساوية.

وقد تضمن البحث أحد عشر فصلاً ومقدمة وخاتمة وتشمل المقدمة عرضًا للأنثروبولوجيا النسوية والنوع ونظرة الأنثروبولوجيا للنوع والإجراءات المنهجية والأدوات المستخدمة، وجاء ترتيب الفصول على النحو التالى:

عالج **الفصل الأول:** رؤية بعض الثقافات للنوع والتعرف على مفهوم الذكورة والأنوثة، كما عالج **الفصل الثانى:** الأنوثة والذكورة من المنظور البيولوجى الثقافى ولذلك تناول مراحل خلق الذكر والأنثى والخصائص الفسيولوجية لكل منهم، ثم تناول **الفصل الثالث:** عرضًا لبعض الدراسات والبحوث المتعلقة بالذكورة والأنوثة كدراسات سابقة، وتناول **الفصل الرابع:** الاتجاهات النظرية التى اعتمد عليها البحث، كما تناول **الفصل الخامس:** مجتمعى البحث من حيث النطاق الأيكولوجى وخصائص السكان والنشاط الاقتصادى، وعالج **الفصل السادس:** النوع ومراحل النمو المختلفة ثقافيًا ثم علاج **الفصل السابع:** الثقافة الجنسية والإنجاب ورؤية المجتمع البدوى للذكورة والأنوثة من خلالهما، ثم اهتم **الفصل الثامن:** بالزواج والطلاق من حيث الشكل والإجراءات وحقوق كل من الذكور والإناث، كما عالج **الفصل التاسع:** الأدوار المنزلية والمكانة والقوة لكل من الذكور والإناث من خلال المراحل العمرية المختلفة. كما اهتم **الفصل العاشر:** بالتعليم الرسمى وتأثير ذلك على النشاط الاقتصادى لكل من الذكور والإناث، وعالج **الفصل الحادى عشر:** دور الذكور والإناث فى التنظيم السياسى والتميز بينهم وتطبيق وسائل الضبط، ثم جاءت الخاتمة لعرض أهم النتائج التى توصل إليها البحث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هادى ياسين

قصيدة وصورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أجل ماذا
أقود خطاى إلى التسمُّم
وظهرى أجعله مستندًا لخرابى
وأوراقى أتركها للريحِ، توزِّع دروبَها،
وتسلِّمها للأسيجةِ والجدرانِ والسطوح،
فيما أتلمّسُ جسدَ التيه
وأغذُّ خطىً فى الأخطاء؟

من أجل ماذا؟

أمِن أجل سفحِ الماضى

ومسكِ برْقِ المستقبل

أمجِّدُ مجدًا مرسومًا على الماء؟

مجدًا تصونُه الريح؟

ويُبجِّله الغياب؟

ويزكيّه الأوانُ الفائت؟

أمِن أجل جمرةٍ منسية فى جُعبةالتاريخ

كان عليَّ أن أوَسّسَ مُدنًا من الترقُّب

وأُحمّل الأيامَ حقائبَ غُبار؟

* * *

من أجل ماذا؟

أين فضةُ أيامى أيتها الأمانى؟

هذا طين متخثّر

وهذه محطاتٌ من طين.

محطات.

سارتر

بوشكين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلوبير

تروتسكي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مايكوفسكي

مكسيم جوركي

محطات كثيرة

محطاتٌ تلمّستْها أصابعى ، سهواً ،
ونثرتْ فى أروقتها عطرَ الذكرى ،
وفوق مصاطبها وردَ الزهو ،
وفى زواياها أصصَ الضحكات الخافتة

* * *

محطّاتٌ
محطّاتٌ
محطّاتٌ تركتُ فيها خدعةَ نفسى
وسرابَ يقينى
وصوابَ بهجتيى

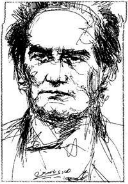
* * *

بول ڤاليرى

خليل حاوى

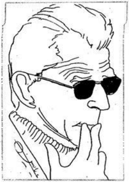
الجواهرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



اوكتافيو باث

كافكا

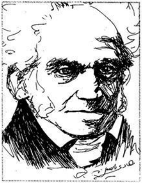


بيكيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من اجل ماذا، دائمًا، كلُّ هذا . . وغير هذا؟
انظروا
كَم من النِعَم ضيّعنا؟
وكم من قِطع الموسيقى سرقتْها من قلوبناالأيام؟
وكم من الدمعِ نسيناه فى أكياس عـيوننا ونحن
نحدّقُ فى الحياة؟

* * *



شوبنهاور

تجليات المكان فى روايات

عبد الرحمن منيف

قطب عبد العزيز بسيونى

ثلاثية (المكان والزمان، والإنسان) تفرض نفسها على عقل ووجدان كل من يقرأ أعمال منيف، على تفاوت فيما بينها. ولكن المكان يظل شامخاً عملاقاً يعتصر كل ما سواه، لتنبثق منه كل عناصر العمل، وتتفاعل فى بوتقته، وتنشط من خلاله، إنه المرجعية لمجمل الأحداث والتحولات وتفاعل الشخصيات ونموها، بل ومأساتها التراجيدية فى كثير من أعماله. وهو الجاذب الساحر المغلف بالغموض تنساق إليه مضطراً أو كارها طلبًا للحياة أو الموت، طلبا للمتعة أو الشقاء، أو حنينًا للماضى وعودة إلى الرحم، إلى الفطرة والوجود الأول.

وليس المكان فى روايات منيف شكلاً مجرداً من الواقع، أو خيالاً سحريا جامحاً أو بعداً أسطورياً غامضاً، بل هو المكان بكل تجلياته الواقعية الحية، وإن اكتسى أحيانًا برداء العمومية والتجريد، لكنه يظل محتفظاً بحرارته وتفاعلاته وتناقضاته التى نتخيلها فى إطار الحياة الملامسة لوجودنا.

وعالم منيف فى تشكيله للمكان ينبت من الصحراء العربية التى أصابها التطور فظلت متوترة بين ماضيها وحاضرها، وبين بداوتها الراسخة وتحولاتها الاجتماعية بعد ظهور النفط وتدفق الحياة المدنية بكل تخومها ومنعطفاتها. ومن خلال هذا التقابل الحاد يتجلى المكان بخصائصه الجغرافية والروحية والاجتماعية، وتتشكل أحداثه وشخصياته من وحى تلك المتغيرات الحادة المدببة وتنمو فى ظل هيمنة المكان وبطشه وقسوته.

وعبد الرحمن منيف واحد من أعلام الرواية العربية المعاصرة ولد فى عَمّان بالأردن عام ١٩٣٣ وتعلم فى مدارسها ولكنه حصل على الدراسة الجامعية فى بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقاهرة ونال درجة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية واقتصاد النفط من جامعة بلجراد بيوغسلافيا (١٩٥٨ - ١٩٧١) [1].

لقد زار معظم البلدان العربية والأوروبية، كما زار الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الأمريكية وكندا واليابان وفرنسا. وعلى طريقة الكثيرين من عرب نجد ترك موطنه الأصلي، مع قافلة من قوافل الإبل، وبدأ رحيله بحثا عن الرزق. كان يتوقف ما توقفت القافلة، أو حين يجد المقام طيباً، أو حين لا يستطيع مواصلة السفر، ولذلك كثر سفره، وطال ترحاله، وكانت له أيضاً محطات على الطريق.

وصل في رحلته إلى العراق وسورية، ثم عاد إلى نجد، وفي كل رحلة جديدة يصل إلى أماكن أبعد ويقيم فترات أطول لكن الحنين إلى نجد لم يفارقه، وظلت علاقاته بالأماكن التي زارها شاخصة في عقله. لقد أصبحت الشام نجداً أخرى بعد أن تاجر في بغداد والبصرة وتزوج فيها و،اكتسب من رحيق المكان عبق التاريخ. واطلع على أسراره، وفي هذا السفر الدائم شهد أول توقيع امتياز بترولي بين العربية السعودية والشركات الأمريكية، وعاش تلك الفترة الغنية بالمتغيرات،السياسية والاجتماعية وشارك فيها ناقداً ومفكراً وروائياً.

أعماله:

فقد كتب ما يربو على عشر روايات منها. قصة حب مجوسية ١٩٦٠، والأشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣، شرق المتوسط ١٩٧٥، حين تركنا الجسر ١٩٧٦، النهايات ١٩٧٨، سباق المسافات الطويلة ١٩٧٩، عالم بلا خرائط ١٩٨٢ مدن الملح (التيه ١٩٨٤، الأخدود ١٩٨٥، تقاسيم الليل والنهار ١٩٩٨، المنبت ١٩٩٨، وبداية الظلمات ١٩٨٩).

وله دراسات منها: (الكاتب والمنفى)، (هموم وآفاق الرواية العربية) ١٩٩٢، كتب في مجلات عربية منها الحوادث، النهار العربي الدولي، الأسبوع الأدبي.

وعودة إلى المكان في روايات منيف - بعد هذه الإطلالة السريعة على حياة الكاتب ومؤلفاته - نجد «الطيبة» وهي قرية تقع على حافة الصحراء تمثل نقطة التقاء الوافدين من المدينة بحثا عن الصيد والمتعة والراحة بالقادمين من الصحراء والبداوة، وهم أصحاب المكان الذين يواجهون تحدياته الصارخة وقسوة الطبيعة وجفاف الحياة، ولكنهم صامدون حتى في مواجهة الموت، إن الطيبة بأشجارها وناسها هي محور الحركة والتفاعل والصراع جسدها المؤلف في روايته «الأشجار واغتيال مرزوق عام ١٩٧٣» ليطل من خلالها على عالم متصارع متناقض معقد، تتشابك فيه العلاقات وتتعارض فيه الأهواء والإرادات في مناخ مشحون بالمعاناة. من صراع مع الطبيعة، إلى صراع بين القديم والجديد وبين الحلم والواقع. تلك هي النقطة الفارقة بين من يرغب في الثبات حاملاً على كتفه عبق المكان وأصالة الموروث، ومن يتطلع إلى الحلم، إلى المدنية والحضارة الزاحفة يقول إلياس في فلسفة المكان عن الطيبة - وهو أحد شخصيات الرواية :

«لكن هذه الطيبة اتعبتني، إنها رمز مستمر لكراهيتي لنفسي لكل شيء. كل المدن متشابهة، واحدة، ولكن يجب أن تعرف أن هذه الدورة لا تنمو في المدن، إنها

تنمو داخل الإنسان، نعم فى داخله تنمو حتى تصبح فى وقت من الأوقات كل جسده من شعر رأسه حتى اقدامه، إذن الإنسان هو الطيبة واللعنة!» الرواية ص ١٠٣.

وإذا كان المؤلف قد صنع من أشجار الطيبة رمزاً للديمومة والنماء به تبدأ الحياة على الأرض، وتستمر وهو راسخ فى كل كائن حىّ لأن له جذوراً فى تربة الوجود، إذا كان هذا الرمز على هذا النحو من التشكل والعموم فإن الراوى يتخذ منه وسيلة كشف وإضاءة للمكان والإنسان والتربة التى ترعرع فيها ونما، بل أبعد من ذلك، إلى رؤية الحياة والاغتراب والموت. إن المكان هنا تجسيد لمعاناة الإنسان فى تجربة الحياة العربية المعاصرة.

والرواية فى خطوطها العريضة رحلة فى قطار يخرج من الطيبة ويمضى إلى وجهة غير معلومة ولكنه لا يخرج عن حدود الأرض العربية ويلتقى فيه منصور عبدالسلام المهاجر إلى وجهة غير معلومة سوى من بحث عن وظيفة وإلياس الهارب من جحيم الفقر بعد أن ذاق مرارة الحرمان والغربة والتشرد، ولكنه لا ينسى الطيبة» بقسوتها وحبها بعالمها المرّ وسحرها الغامض العجيب. وبأشجارها الباسقة التى نمت بداخله وكونت عالمه، إنها باختصار محنته ووجوده معاً. ما يكاد يغترب عنها إلا ويعود إليها ملهوفاً ليفرغ شحنات الألم ثم يعود للاغتراب. إن هذا الحوار الممتد على طول الرواية بين إلياس ومنصور عبدالسلام جسّد للقارئ معالم تلك القرية وما ينمو على ظهرها من أعشاب وأشجار وحيوان وإنسان وهو يتلقى ضربات الفزع والخوف والتشرد ومن خلفه عالم جديد يتحرك وينذر ويتوعد عالم المدينة الجارف المخيف، الذى يبتلع القرية ليعتصر ما بها من كيان حىّ ووجود متميز [٢].

تقول الرواية «أنت تعرف أنه إذا تغير مكان الإنسان تغير طابعه ونفسيته، فلما أصبحت فى الجبل وحيداً أخذت أفكر بهذه الحياة التى تمتلئ تعاسة وقلت لنفسى ذات مرة ماذا استفاد أهل الطيبة عندما قطعوا أشجار إلياس وجعلوه تعسا هكذا» الرواية ص ٣٤.

إن إلياس يحل فى المكان حلولا صوفيا فلا يفكر إلا من خلاله ولا يعانى إلا منه ولا يرى الحياة فوق عالمه.

ويقول منصورعبد السلام وهو يحلم بالعمل مترجما فى فرنسا «كنت مستعداً لأن أعمل بواباً. حمالاً، قاطع تذاكر. المهم أن أخرج من هذا البلد اللعين، وأن أجد عملاً. لم تبق إلا ساعات وأغادر أرض الوطن، نعم أغادر الوطن وربما إلى الأبد، لن أرجع سوف أنسى كل أبيات الشعر التى تعلمتها فى المدرسة، وأنسى الحنين والمشاعر والقمر والصحراء.

ما هو الوطن؟ الأرض؟ التلال الجرداء؟ العيون القاسية الذى ينصهر فيها الحقد، والرصاص وكلمات السخرية؟ الوطن أن يجوع الإنسان؟ أن يتيه فى الشوارع يبحث عن عمل ووراءه المخبرون؟.. أريد أن أكون إنساناً جديداً لا علاقة له بهذه الأرض.. الوطن المكان الذى يعمل فيه الإنسان، بين الرجال الذين يعرفهم ويحبهم» الرواية ص ٢٣.

كيف يفسر هذين الموقفين المتناقضين فى إطار المكان من واقع الرواية. إن الكاتب عندما كتب هذا

الحوار كانت تتبلور فى ذهنه أطروحة الهوية والانتماء، وتبدو شاخصة فى وعيه وذاكرته، الرؤية هنا مزدوجة ازدواج الشخصية العربية المعاصرة التى تنهشها عوامل كثيرة تبلور فى شقين متناقضين يمكن أن نطلق عليهما - بشىء من التجاوز - الأصالة والمعاصرة. الأصالة تعنى الكيان، المكان، الوجود، الهوية وهى من نضج المكان والمعاصرة. عوامل الجذب والتمدن والحضارة الوافدة ورؤية العالم بمنظار أعمق وأشمل. فالطيبة على هذا النحو تعنى الإنسان العربى الساقط فى هوة الضياع والقلق والتمزق فهو مشدود بين وترين شديدى الحساسية والتوتر. فالمكان هنا يتجلى قلقًا، قلق الإنسان، ذاته وروحه موزعة بين ماضيه العريق وأصالته العريضة وتشوفه للوجود الخارجى الضاغط.

ويصل هذا التناقض مداه حتى فى الشخصية الواحدة، شخصية إلياس الذى أحب قرية الطيبة وعشق أشجارها يقول فى مرارة: «آه لو امتلك السلطة، لو امتلكتها يوماً واحداً، لدمرت هذا العالم، العالم الذى يحتاج إلى التدمير لقد فسد كل شىء فيه، تفتت خلاياه، تعفن لم يعد ممكناً إصلاحه أبداً يجب أن يدمر نهائياً، لعل عالما جديداً يقوم على أنقاضه، لعل بشراً من نوع جديد يأتون من صلب عالم آخر لكى يطهروا هذه الأرض التى تعلوها الآن طبقة سميكة من القذارة والتفاهة» الرواية ص ٢٥ هذا الموقف اليائس المحبط المتشائم بألفاظه الحادة المدببة يجسد مرارة إلياس الذى يراه الكاتب ذاته العربية الممرورة. فى محيط الفراغ الوطنى الذى يضم أحلامه المجهضة وأحلام جيله المتصارع مع الأرض باعتبارها المكان، الوطن الهوية والعالم الخارجى الذى يحتوى تطلعات الشباب ويجسد آمالهم، هذا الموقف بكل ضبابيته يناقضه موقف آخر على لسان تلك الشخصية، شخصية إلياس يقول:

«لم أرد أن أقطع الأشجار، فأنا الذى غرستها مع أبى، ومازلت أذكر كل شىء. كان أبى يقول ونحن نغرس الأشجار: يا إلياس هذه الأشجار مثل الأولاد، أغلى من الأولاد، ولا أظن أن فى الدنيا إنساناً يقتل أولاده فاحرص عليها، إذا مت أنا اتركها أمانة فى رقبتك، فإذا قطعت شجرة قبل أوانها فإن جسدى فى القبر سوف ينتفض» الرواية ص ٤١.

لقد بقيت الطيبة فى الرواية كلها رمزاً للحلم الذى ينبثق من روح المكان والتشوف لرؤية الوجود، ورمزاً للصراع المكانى والزمانى، فيها المعاناة الحادة، وبكارة الصحراء، وطفولة الإنسان وماضيه، تتراوح بين الواقع والمجرد ولكنها قرية فى النهاية جسدت درامية الحقيقة العربية بكل متنا قضاتها.

النهايات ١٩٧٧:

إذا كانت رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» قدمت للقارئ العربى قرية الطيبة مزيجاً من الحب والمعاناة فإن رواية النهايات تنفرد بالبداوة التى تقترن بالموت، القحط والجفاف الذى يؤدى إلى هلاك كل من فوق الأرض، إنها الصحراء العربية التى تأكل أبناءها عندما تتوحش وتكشر عن أنيابها لتلتهمهم فى جنون. يقول الكاتب فى مطلع الرواية:

«إنه القحط. القحط مرة أخرى، وفى موسم القحط تتغير الحياة والأشياء، وحتى البشر يتغيرون، وطباعهم تتغير، تتولد فى النفوس أحزان تبدو غامضة أول الأمر،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن لحظات الغضب، التى كثيراً ما تتكرر، تفجرها بسرعة، تجعلها معادية جموحاً، ويمكن ان تاخذ اشكالاً لا حصر لها، اما إذا مرت الغيوم عالية سريعة فحينئذ ترتفع الوجوه إلى أعلى وقد امتلات بنظرات الحقد والشتائم والتحدى» الرواية ص ١٣.

نحن فى رواية النهايات أمام خبير بالصحراء، ومواسم الأمطار والقحط والجفاف، والحيوان والطير، والرمال المتحركة والعواصف، ومكامن الطير وحيل الصيادين ودروب الصحراء وفجاجها فضلا عن معرفة الناس وأحوالهم وأمزجتهم المتقلبة مع هذا المناخ القاسى وكأنهم جزء من الطبيعة التى لا تستقر على حال، والقرية التى صورها الكاتب شبيهة بالطيبة تقع على حافة الصحراء.

يصف منيف مظاهر الناس عندما يأتى القحط، يصف الفلاحين، والرعاة «الباعة وغيرهم عندما ينزلون المدينة: «إن كل هؤلاء إذا جاءوا فى مواسم القحط يجيئون بهيئات مختلفة شديدة الغرابة كانت ملابسهم ممزقة كثيرة الألوان، وعيونهم مليئة بالحزن والخوف أما أصواتهم القوية والصاخبة فكانت تنزلق إلى الداخل وبدلاً منها تخرج من الصدور أصوات غير واضحة، حتى إنهم كانوا يضطرون إلى إعادة ما يقولون بضع مرات بناء على الأسئلة الفظة التى يوجهها لهم أصحاب الدكاكين فى المدينة» الرواية ص ١٣.

وإذا كان هذا هو الملمح العام للمكان فإنه لا يخلو من بعض الخصائص التى يفخر بها أهله، فهم أناس تكونت معارفهم وثقافاتهم بفعل التراكم الزمنى فى المكان وتعودوا على قسوة الصحراء فاكتسبوا صلابة وقدرة على تحمل الجفاف والجوع، وعرفوا التعاون فى أيام القحط، ونبتت حكمتهم وفلسفتهم وأمثالهم من البيئة -وصاروا يفاخرون بمحصولهم من هذه الخبرات كلها، يفاخرون أهل المدينة الذين يأتون إليهم فى موسم الصيد للترويح أو المسامرة أو الصيد. كما أن الطبيعة كانت لها مواسمها الرغدة التى تنتعش فيها الحياة يصف منيف هذه اللحظات.

«فى المواسم الجديدة تخضر الطيبة، وتعبق من كل جوانبها وتمتلئ بالورود والنباتات العجيبة الألوان والأشكال فى بداية الربيع حتى الجهة الجنوبية التى تبدأ أواخر الصيف متجهمة قاسية، لا يعرف الإنسان ولا يستطيع ان يفسر كيف كانت قادرة على أن تقذف من جوفها كل هذه الكنوز، وكيف كانت تشد أهل الطيبة فى بداية الربيع لكى يذهبوا أفواجًا لالتقاط الثمار العجيبة المخبوءة فى باطن الأرض وما يخالط ذلك المهرجان من الذكريات عن أيام كانت فيها الحياة أكثر روعة وخصباً» الرواية ص ٢١.

إن الكاتب بالغ فى وصف القحط والجفاف فى تلك القرية العجيبة وكذلك فى المزايا. فهى قرية تتصف بصفات ليست متاحة لكثير من القرى المجاورة، فالرعاة الأغراب لا يجرءون على الاقتراب منها لأنهم يعرفون أهل الطيبة وما يتصفون به من حدة، وما قد يرتكبون من حماقات إن اعتدى غريب على رزقهم وحياتهم.

كما أن أهل الطيبة يعودون إليها مهما طال بهم البعاد ولا يفقدون الصلة بها لأنهم يحنون إلى أيامهم الماضية «هناك يقضون أياماً جميلة ويتذكرون ما حصل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى سنوات سابقة ويمرون على كل البيوت ، ويجلسون فى المقاهى مقهى السوق ومقهى النبع، ويعبون الهواء بقوة وشهوة لعله يمنحهم قوة تمكنهم من مواجهة الأيام المقبلة والاستمرار فى الحياة الجميلة والجديدة التى بداوا يحيونها فى اماكن اخرى» الرواية ص ٢١.

لقد استغرق الكاتب فى وصف المكان وظل يدور حول هذه الثنائية الضدية بين القحط والرغد، بين معيشة الناس وامزجتهم وأحوالهم ونفسياتهم فى زمن الجفاف وسلوكهم وانبساطهم فى زمن الرغد. وكأن الرواية وصف جغرافى للمكان وأهله وهذا الاستغراق بقدر ما أعطى معلومات مفيدة بقدر ما أصاب العمل الفنى. لقد كان الاسترسال والتكرار سببا فى ترهل الرواية وعدم تماسك الحدث والبناء ونموه نحو النهاية، وجاءت الشخصيات هزيلة لا تصاحب هذا المكان بقسوته، فليست هناك بطولة حقيقية لأجد حتى شخصية «عساف» فتبدو ملامحها باهتة لا تتحقق لها عوامل النجاح الفنى. لقد جعل منه الكاتب شخصية مضطربة فى شكله ومظهره. ألفه الناس كالبهلول أو الدرويش، يتصرف بحمق مرة وسفه مرة أخرى، يعيش فى الجبال وراء الصيد ويركض وراء كلبه، شخصية عاقلة مجنونة لا يتذكره الناس إلا فى أيام القحط.

إن رواية النهايات تعتبر امتداداً لرواية «الأشجار واغتيال مرزوق»، فالمكان فيهما واحد وهو الصحراء التى تقع فى الجزيرة العربية والقرية هى الطيبة فى الروايتين والشخصيات متشابهة، فإلياس نخلة قامر على أشجار الطيبة وفقدها وتحول إلى صعلوك، وعساف فى النهايات نصفه مجنون ونصفه عاقل والأحداث متشابهة والعيوب متشابهة واللغة واحدة والمصطلحات لا تختلف عن بعضها والتحولات الزمانية والمكانية والاجتماعية هادئة بسيطة إنها رواية و احدة فى جزئين.

رواية شرق المتوسط:

المكان فى هذه الرواية يمتد طولاً وعرضاً من شرق المتوسط إلى الصحراء العربية كلها. والكاتب فى هذه الرواية ينقلنا من الوصف الدقيق للصحراء إلى معاناة الإنسان وصراعه مع السلطة. وما يحدث فى هذا المكان من أشياء، من سجون ومعتقلات وتعذيب وقمع، ومصادرة حريات وكتب، لقد أصبح الإنسان فى شرق المتوسط ارخص من الجريدة، بل ليس له ثمن فى ظل هذه الوحشية المظلمة وصار تدمير الفرد غاية ووسيلة مسلية. فالمكان الذى يأنس به الإنسان صار جحيماً لايطاق.

يقول الكاتب فى مستهل الرواية. «يوم الأربعاء ١٧ تشرين الأول، كنت أحزم اغراضى فى الحقيبة البنية واغادر السجن.

فى يوم ١٦ تشرين الأول الساعة السادسة مساء انتهى كل شىء، كانوا اربعة فى غرفة مدير السجن كنت اعرف اثنين منهم فقط، اما الاثنان الآخران فكنت اراهما لأول مرة قال لى الآغا:

- جاءت الموافقة على إطلاق سراحك، وغداً قبل الظهر ستكون حراً، لم افاجأ، لقد قدمت الثمن الذى طلبوه كاملاً، ولم يبق إلا ان اغادر السجن. لم اقل شيئاً، ظللت انظر إلى الأرض. احسست أن عيونهم تتابع حركاتى. كان جو الغرفة ثقيلاً برائحة الدخان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأحاديث السابقة ودقات ساعة الحائط، رفعت راسى لأنظر للأغا، كانت على شفته ابتسامة صغيرة، لما التقت نظراتنا، قال.

- كان يجب ان تفعل هذا قبل أربع او خمس سنين، تأخرت كثيراً دفعت ثمن ذلك من صحتك.

ظللت صامتا، كنت احس نفسى عاريا، والأغا يطفئ سجائر على جسدى، أحسست انه يطفىء واحدة تحت إبطى، واحدة بين إليتيّ، واحدة فى ذقنى»[4] ص ٩.

بهذا الاستهلال يدخلنا الراوى إلى عالم الرواية، إلى بؤرة الحدث مباشرة ليكشف أوراق اللعبة بعد ذلك رويدًا رويدًا، إذن الحدث هو المحرك الأول فى المكان، والمكان ساحة المتوسط الشرقية حيث ينطبق الحدث على اى بلد من بلدانه مهما تشدقت بالحرية والعدالة والمصلحة الوطنية.

لقد طلب منه الأغا أن يكون جاسوسًا على الطلبة (ما رأيك فى أن تبعث لنا بأخبار الطلبة - صحتى لا تساعدنى - اكتب تقريراً كل اسبوع او اسبوعين، ولا تكن عنيداً فتخسر كل شىء.. ستجد الوظيفة امامك وإن شاء الله يكون تعاونا مستمرًا ولصالح الوطن» الرواية ص٩.

وتحكى الرواية عن مجموعة من الأصدقاء اعتقلوا لأسباب سياسية (رجب وإبراهيم ومجدى وعصمت ونجيب) وحاولت السلطة معهم بكل وسيلة من التعذيب والبطش أن تعرف سرهم فلم تفلح. وكان رجب أول من سقط فقد وقّع صك نهايتهم جميعاً مقابل الإفراج عنه وأن يكتب تقارير سرية عن كل من يعادى السلطة من زملائه.

والكاتب يبهم هذه الأشياء فيكشف عن هذه الأسباب ورقة بعد اخرى مستخدماً عنصر التشويق لمتابعة الحدث ويلعب بفكرة الزمن فيجمع بين الحاضر والماضى بالعودة والارتداد مرة ثم القص فى الحاضر موظفا التذكر واللا وعى والحلم فى بعض الحالات لكن الخيط لا يفلت منه ويظل السرد متماسكا قوياً.

وفى لحظة من لحظات التذكر يسترجع رجب آخر ليلة قضاها فى السجن مع زملائه بعدما وقع صك الاعتراف عليهم - إجباراً او اختياراً - وقد عرفوا ما فعل وتخيل انهم سوف يقتلونه قبل خروجه من السجن، يدور حوار بينه وبين نفسه حول تعذيبه فى السجن «وأنا أحدكم تحملت خلال السنوات الخمس؟ من منهم تحمل مثلى؟ اتحداهم جميعا، قل يا عصمت، هل تحملت اكثر منى؟ الضرب، السجن الانفرادى والتعليق فى السقف، المياه الباردة أيام الشتاء المنع من النوم - جسدى لم يعد يحتمل، اغمى على مرات كثيرة آخر مرة لم يعد الماء البارد او الصفعات كافية لإيقاظى، لأنها حالة الإغماء التى سقطت فيها.. تحملت اكثر منهم وهم يعرفون ذلك تماماً.» الرواية ص ٢٢.

هذا الحوار الداخلى يزداد مع تصاعد الموقف الروائى وبعد أن يرحل رجب بعيداً عن شرق المتوسط، عن السجون والمعتقلات والتعذيب، وبعد أن يوقع على أقواله ويتحول إلى خائن فى نظر زملائه ونفسه. إنه الآن بعيداً على ظهر اشيلوس وهى السفينة اليونانية التى تقله إلى فرنسا بعيداً عن القهر والتعذيب ولكن الماضى لا يتركه يعيش بقية حياته سعيداً، بل يطارده فى كل زمان ومكان ليجلد ظهره بالسياط فى أشد لحظات النفس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنسجاماً ومتعة، يتحول إلى عذاب دائم يفقده الثقة بنفسه، ففي لحظة من لحظات التذكر يقول:

«رجب إسماعيل سقط. هذه هي الكلمة الوحيدة التي تفسر النهاية التي وصلتُ إليها، ولا يجدي ان يقال الآن ظل رجب خمس سنين بأيامها ولياليها وراء الجدران، وأنه مر على سبعة سجون، لم يضعف ولم يعترف الإنسان محكوم عليه بالنهاية. الصمود، الإرادة، كل كلمات المجد المتوردة الوهاجة، تسقط في لحظة النهاية البائسة ماذا يجديني انى نظرت في وجوههم بتحدى الأبالسة وقوة العناد؟ لقد سقطت. تراجعت السنوات الخمس، الأيام والليالي، لتذوب في الكلمات الذاوية التي كتبتها بيدي، صرخت بيأس في وجوههم انتم تعرفون أحسن منى، إن صحتي تنهار، وأية فترة جديدة أقضيها في السجن، تعجل بنهايتي.

ظللت وقحاً بالنسبة لهم، أتنقل من سجن لآخر، لم يكونوا يحبون ان ينظروا إلى بعد ان يئسوا كان صمتى سلاحي الوحيد الذي مزق أحشاءهم، رموني مثل كرة من سجن لاخر، من غرفة لأخرى، تعبوا وهم يضربونني في السجون البعيدة حلمت، وفي المدن الكبيرة حلمت، وفي الطرق الصحراوية حلمت كنت اقول في نفسي سأفضحهم إن البشر بالنسبة لهؤلاء الأبالسة ارخص الأشياء ، أتفه الأشياء» الرواية ٤٥.

بهذه الكلمات يلخص منيف موقفه الأيديولوجي من شرق المتوسط، في روايته الشهيرة إنه يبحث عن الحرية، الحرية التي عزت في هذه البلاد، وحل محلها المعتقل، والجلاد. شرق المتوسط كلمة عامة تنطبق على جغرافية واسعة، مازال تعيش على هامش الحياة الإنسانية وتقتل الأحرار بحجة التمرد والعصيان والخروج على النظام.

وإذا كانت الرواية تمثل صرخة يائسة في وجه أنظمة القمع فإن الكاتب في صياغة عمله مازال أسير الاستطراد والتفاصيل والتكرار والرجوع بالحدث إلى نقطة البداية دائماً كما فعل في الروايات السابقة. والمكان في الرواية يتسع ليشمل اى بلد يقع في شرق المتوسط وهذا الإبهام المقصود كان في صالح الرواية حيث جعلها اقرب إلى التجريد من الواقع لكي يظل في إطار العموم والشمول والإبهام، ليظل رمزاً لكل بلد تقمع الحرية.

مدن الملح (التيه):

مرة أخرى يعود بنا عبد الرحمن منيف إلى الصحراء إلى بقعة جميلة ظللتها الأشجار وروتها العيون في وسط هجير الصحراء القاحلة الجرداء، إنه النبع الرباني الذي باركه الله فجعله ملجأ الغادين والرائحين، يلتمسون فيه الراحة والمتعة لمواصلة رحلاتهم. وهنا يركز الكاتب، في بداية الرواية على بقعة حية في المكان لينطلق منها كنقطة جذب روائي للتوسع في هذه الدرامية المكانية التي صارت في معظم رواياته نقطة البداية لتحليل العناصر الأخرى.

إنه وادي العيون الذي يقدمه الكاتب بقوله:

«فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء فهي تختلف عن كل ما حولها، أو بالأحرى ليس بينها وبين ما حولها أية صلة، حتى ليحار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسان وينبهر، فيندفع إلى التساؤل ثم التعجب. كيف انفجرت المياه والخضرة فى مكان مثل هذا؟

لكن هذا التعجب يزول تدريجيا ليحل مكانه نوع من الإكبار الغامض ثم التأمل. إنها حالة من الحالات القليلة التى تعبر فيها الطبيعة عن عبقريتها وجموحها، وتبقى هكذا عصية على أى تفسير.» الرواية ص ٧ (٥).

والكاتب على طريقتـــه فى الوصف المســـهب والاسترسال الدقيق لا يتوقف عند الجانب المباشر المحسوس بل يغوص فى أعماق الزمن ليخرج من عبقرية المكان تواصلا مع الحاضر فهو يرصد الأحداث بعين (متعب الهذال) الذى يتجاوز طيب الهواء وعذوبة الماء وروعة الليل إلى أشياء خارقة للعادة ويروى قصصاً يعود بعضها إلى أيام نوح.

إن متعب الهذال عاشق المكان الأول يمضى إلى اقصى حدود الرؤية الزمانية المكانية فى وصفه لوادى العيون الذى ذاع صيته على كل السنة القبائل المسافرة فى الصحراء فعامل المكان يمتزج بالإنسان ليخرج أصفى ما لديه من أصداف.

وإنسان وادى العيون تلح عليه رغبة السفر والرغبة فى اكتشاف العالم وحلم الغنى وذلك الحنين إلى شىء ما «يلح على الشباب هاجس السفر إلى درجة لا يستطيعون معها الصبر او احتمال نصائح المسنين ولذلك يقررون السفر وحدهم مهما كانت هذه القرارات قاسية» ص ١١ الرواية.

وأهل وادى العيون كسكان الصحراء إذا تغيرت المياه تغيرت طبائعهم وتصرفاتهم، فهم يصبحون أكثر رغبة فى الحديث وأكثر استعداداً للسهر عندما تروق لهم الحياة «وفى ليالى الصيف لا يكتفون بالجلوس حول دلال القهوة او تبادل الأحاديث، إذ تصيبهم حمى الغناء، وبعض الأحيان الرقص، وفى هذه الليالى تتفجر الأفكار والأحزان والذكريات، وتطغى على الرجال رغبة فى المضاجعة، وبعض الأحيان الرغبة فى العراك، كل ذلك يتم لأسباب غامضة، وفى حالات أخرى، دون أسباب إذ ما يكاد يفتك الجوع بالأمعاء وما تكاد أوانى اللبن تدور حتى يصرخ أحد الرجال: الشواء، نعم الشواء ما يجب أن يؤكل فى هذه الليلة» الرواية ص ١٥.

ولكن المكان الهادئ القابع فى صحراء مترامية الدروب. وادى العيون يتغير بين يوم وليلة ليقف متعب الهذال مشدوها لا يدرى ما الذى يصير إليه المكان:

«خلال أيام قليلة تغير كل شىء فى وادى العيون: البشر والطبيعة والحيوانات فما كاد هذا الأمريكى ورفاقه ومرافقوه يمضون بضعة أيام حتى وصل إلى الوادى عدد كبير من الناس. بشر بأشكال والوان لاتخطر على بال، فيهم القصير الملىء الأحمر الشعر، والطويل الذى يستطيع أن يمد يده ويقطف الثمر، فيهم الأسود الذى يشبه الليل، وفيهم الأشقر والأحمر، أجسامهم تشبه الخراف المذبوحة عيونهم زرق، وأشكالهم تدعو إلى الخوف والتساؤل، جاءوا على الجمال والخيل، وجلبوا معهم أشياء لا حصر لها من الصناديق والأحمال والخيام وخلال فترة قصيرة، غير بعيد عن نبع الماء، انزلوا الصناديق والأحمال ونصبوا الخيام. بدا المنظر الذى تكون خلال فترة قصيرة أشبه ما يكون بالحلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متعب الهذال الذى لم يفطن للأمر بسرعة لأنه كان فى البستان، انتفض بسرعة وهو يسمع ما يقوله الآخرون، ثم اصفر لونه، وفى لمح البصر هرول إلى العين إلى مضافة ابن الراشد ليعرف أى شىء حصل فى وادى العيون» ص ٦٩ الرواية.

لقد شعر أهل البادية أن هؤلاء الأغراب جاءوا ليسرقوا وادى العيون ويستولوا عليه «هؤلاء الأجانب الذين يتحركون ويصخبون، ويرفعون أيديهم بإشارات كثيرة، ويتصرفون بغرابة غير مألوفة لم يحسوا بوجود الناس حولهم أو باستغرابهم كانوا فى انشغال كامل عنهم، وحين يصطدمون بالرجال والأطفال يمدون أيديهم إلى الأكتاف يربتون عليها أو إلى الخدود يداعبونها، كانوا بهذه التصرفات وكأنهم يداعبون حيوانات أو مخلوقات غريبة». الرواية ص ٧١.

لقد شعر الناس بأن المكان سوف ينفجر، ويخرج عليهم هؤلاء شاهرين أسلحتهم ليقتلونهم جميعاً.

وزاد من حمق أهل البادية ما راوه من سلوك الأمريكان فى معسكرهم لقد كانوا يقضون وقت الظهيرة من كل يوم «وفى الشمس مبطوحين وعلى وجوههم ، لاتستر اجسادهم سوى سراويل قصيرة. كانوا يفعلون ذلك غير مبالين بالناس حولهم من صبية ورجال، وكأن الواحد داخل خيمته.» الرواية ص ٧٩.

كان أهل البادية من الرجال والصبية فى غرابة ودهشة من أمرهم أما النسوة اللواتى تعودن الذهاب إلى العين وجلب الماء، فقد توقفن تماماً واعتراهن ذعر حقيقى وبدات الهمسات ثم التحديات ثم التفكير فى الذهاب إلى الأمير «يا طويل العمر! نوافق على ان يأخذوا ماءهم من العين، لكن نموت ولا نوافق على أن ينزلوا على الماء. نساءنا يا طويل العمر، أعراضنا يا طويل العمر، وإذا أردتم أن تحلوا المشكلة حلوها، وإذا ما أردتم نحلها بأيدينا».

لقد طغى حديث الأجانب على كل الأحاديث فى وادى العيون وبرزت الحاجة إلى شخصية تتزعم افكار البدو وتعبر عن غضبهم فكانت شخصية متعب الهذال هى الأولى فى الريادة.

«إن الرجال فى وادى العيون يملكون الكثير ليقولوه، خاصة عن هؤلاء الشياطين الذين جاءوا فجأة ولا يعرف إلى متى سيبقون أو ماذا سيفعلون»

إن إطلاق الصفات كان السلاح السهل على هؤلاء الشياطين الذين جاءوا ليفسدوا حياة البدو، فقد أطلقوا على كل واحد منهم اسماً أو صفة مثل: الغراب، وابن الملعونة، والأكحل، والبطين، والجربوع، والأفصع، والمغزل، والدجاجة، وأبو الحصين وغير ذلك من الأسماء التى تحقر من شأنهم.

«كان هذا بعض ما يحصل فى محاولة للتغلب على الكرب والمخاوف أو لنسيان هذا الهم الذى يكبر ويزداد كل يوم، فإذا سافرت القافلة وعاد أهل الوادى إلى مواجهة الحقيقة القاسية، بكل ما فيها من هموم ومخاوف ، وبدأوا يفكرون ويبحثون عن طريقة لمواجهة هذا البلاء الذى يحاصرهم ويقترب منهم» ص ٨٢.

إن أهل وادى العيون ضاقوا بأفعال الأجانب ومعداتهم التى تحدث انفجارات تدوى فيفزع الحيوان والإنسان والطير فذهبوا لمقابلة الأمير يشكون له ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اصابهم ولكن الأمير فاجأهم - ستكونون ياأهل وادى العيون أغنى الناس وأسعدهم وكأن الله لا يرى غيركم. لقد صبرتم وتحملتم كثيراً - الشهادة لله - اما «الآن فسوف تعيشون فى حلم وسوف تتحدثون عن الأيام القديمة وكأنها سالفة من السوالف.. الخير يا جماعة يا جماعة الخير إذا عمَّ عمّ.

قال متعب الهذال بعصبيته: - الله يخزيهم.. ما نريدهم ولا نريد مساعدتهم، التفت إليه الأمير وقال بسخرية: - لكن حنا نريد مساعدتهم ، وانت إذا كنت لا تريد فأرض الله واسعة - أى والله.. أرض الله واسعة. قال ابن الراشد" - لكن ماذا يريدون يا طويل العمر؟ - هم ما يريدون اى شىء، حنا طلبناهم وجاءوا لمساعدتنا..اية مساعدة يا طويل العمر؟ قال الأمير: - تحت أرجلنا يابن الراشد بحار من النفط، بحار من الذهب، والخويا جاءوا ليخرجوا النفط، والذهب. وهذا الذهب فى وادى العيون وفى كل مكان من هذه الأرض المباركة، وصاحب الجلالة عندما انتزع هذه الأرض بحد السيف وحارب الأعداء والكفار كان يعرف من اجل اى شىء يحارب - قال متعب الهذال - حنا اللى حاربنا بسيوفنا اخذنا هذى الأرض شبراً وراء شبر - قال الأمير: بعد ما من الله علينا بالنعمة لازم نشكره لا أن نخلق المشاكل ونقول فلانى وتركانى. انتم كبار وأعقل أهل وادى العيون وواجبكم أن تسهلوا عمل الأصدقاء وتخدموهم بعيونكم وإن شاء الله ما تحلّ السنة الجديدة الا والفلوس لآذانكم.

اسمع يا ابن هذال، وهذا الكلام لك ولغيرك: أى واحد يخلق مشاكل ماله عندنا إلا دواء واحد هو السيف.

لقد تغير المكان بفعل القوى الجديدة وسيطرة الأمريكان على وادى العيون. وتوسعت الكشوفات البترولية فى كل مكان ورحل البدو وتشتتوا فى الصحراء وآخرون بقوا فى وادى العيون يبحث عن غنيمته الجديدة ولكن متعب الهذال وقومه وكثيراً ممن عشق وادى العيون ظل يشعر بغصة فى حلقه، ويرى انه انتزع من الأرض التى امتزج عرقة ودمه وعظام اجداده بترابها وظل يعمل على مقاومة الأمريكان وبعد العدة للانتقام منهم حتى جاء اليوم الذى هاجم ورجاله معسكر الأمريكان فى ملحمة شبه أسطورية ويصف الراوى هذه الملحمة.

«أما الذين وصلوا متأخرين بعض الوقت إلى المعسكر فقد ذكروا أنهم شاهدوا من بعد رجلا على ناقة بيضاء يطارد الجنود ويطلق النار عليهم، وأنه اقتحم بوابة المعسكر الرئيسية، وقد تساءل الكثيرون ما إذا كان الرجل متعب الهذال، أما ناس آخرون فقد اكدوا بتصميم لا ينفك أنهم شاهدوا طيفاً اقرب إلى الإنسان بطير فوقهم ويشبه تماما الجدعان، وأكد هؤلاء أن الجنود الذين أطلقوا النار كانوا فى حالة فزع بلغت درجة الرعب والصراخ وأن اكثر الطلقات وجهت إلى هذا الطيف» الرواية ٥٧٢.

إن المكان فى وعى عبد الرحمن منيف من خلال رواياته المذكورة هو أصل الخليقة .

وهو التشكل الغامض الذى يمتزج بروح الإنسان وكيانه، وهو العامل الجاذب لوجوده وذاته، وهو الحقيقة التى تطبع الإنسان بطابعها.. إن الكاتب مغرم إلى حدّ الفتنة بوصف المكان وتجلياته فى الكائنات البشرية وغيرها من حيوان ونبات ولذلك فهو يفيض فى وصفه

الجغرافى إلى درجة أننا أمام عالم فى الجغرافيا، فى علم التضاريس ومظاهر السطح ولديه محصول وفير من اللغة والمصطلحات يستمد من وعيه الروائى واللغوى، فهو يفيض فى وصف الأنواء و،الأمطار ودروب الصحراء وأجوائها باعتبارها تجليات المكان، وهو كذلك يصف الإنسان وصفاً دقيقاً باعتباره مظهراً من المكان وتجلياً من تجلياته.

وهو يطيل الوصف ويسهب فى المصطلحات إلى الدرجة التى يتوارى - أحياناً - الحدث والبناء ودرامية المكان وصراع الشخصيات، فالبعد المكانى والاجتماعى من أهم عناصر الرواية عند منيف. وهو فى لغته الفصحى والعامية ينقلك إلى عالمه ليجعلك طرفاً فى صراعه ودراميته الصحراوية. وهو ينقلك إلى خندقه العربى الأصيل باحثًا عن الجذور مهما توارت ظلالها أمام الجديد، ويأخذ بيدك إلى عالم الماضى والذكريات دون أن تشعر لأنه يغلف أعماله الروائية بهالة من الواقعية السحرية الغامضة فى كثير من أعماله.

وفى تقنياته عناصر جذب كثيرة.. منها الحوار الذى يجسد الشخصيات تجسيداً حياً كأنك تراها متحركة، والوصف الدقيق المفضى إلى الملل احيانًا، واللغة الفصحى المطعمة بالعامية البدوية النابتة من روح المكان، كما أنه يستخدم الفلا شباك فى طريقة النص ولا يكتفى بالعودة إلى نقطة البداية ليعيد القصة من أولها ولكنه يستخدم عدداً من الأزمان المتقاطعة فينقلك إلى الماضى فى سرعة ثم يعيدك إلى الحاضر فى لقطة أخرى، والحلم عنده من عناصر فنه الروائى ولكن الحلم ينبع من الواقع ولا يحلق بعيداً عنه. والراوى عنده من أهم المرتكزات الفنية.

وفوق ذلك كله فهو كاتب له رؤية، ورؤيته تنبع من عروبته الأصيلة الممزوجة بالفكر الحديث، هو يبحث عن الحرية مهما كلفته والعدالة الاجتماعية، والحقوق الديمقراطية ولا يصوغ هذه المبادئ صياغة فجة ولكنه يمزجها بفنه الروائى فتتوارى فى كيانه لكنها تطالعك من وراء حجاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) اعلام الادب العربى، سير وسير ذاتية. إعداد روبرت ب. كامبل، مركز دراسات العالم العربى المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت ١٩٩٦.

(٢) انظر: رواية «الأشجار واغتيال مرزوق»، دار العودة. بيروت، ١٩٧٢.

(٣) النهايات: عبد الرحمن متنيف، روايات الهلال. دار الهلال ، العدد ٤٥٢.

(٤) شرق المتوسط: عبد الرحمن منيف: [منشورات وتوزيع المكتبة العالمية - العراق، بغداد.

(٥) مدن الملح (التيه)، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - طـ ١٩٨٥، بيروت.

نازك ضمرة

التين والندى

إهداء إلى انتفاضة الأقصى

يستنشق رائحة الأرض، بل هو جزء منها، يحس بضمور جسده وتبسطه ليتساوى مع سطحها، تنبت له اربعمائة وأربع وأربعون رجلا دقيقة، تساعده على الزحف بهدوء ودون إحداث أى ضجة مسموعة، تتسارع ديدان الأرض الجوفية للإطلال برؤوسها وأنوفها تستطلع ضخامة الدودة غير المألوفة، بعضها يفرح بذاك اللقاء، والبعض الآخر يجبن ويختفى هربا من الانسحاق تحت ثقل الزحاف الطارئ، لكنها تحس بأن وليمة دسمة تستحق الانتظار والترقب، تصل أطراف أصابعه إلى الجدار، ومع زيادة التصاقه بالأرض وزحفه يكتم أنفاسه بل وتتقطع احيانا «إنهم يقتربون ويقتربون، رطانتهم وكثرة حروف الخاء فى جدلهم تؤذى أذنيه، أعرف جيداً موقعهم. وكيفية اصطيادهم، ومع ذلك فأنا احب الحياة، اريد أن أرى أكبر عدد من أعدائنا يموتون قبل أن افقد الأمل!»

حومت ..وحومت.. وحومت.، زلزلت الأرض من تحته والسماء التى لا يستطيع أن يراها، رجت البيوت واهتزت النوافذ والأبواب، وارعبت قلوب الأطفال، لاشك انها أيقظت النساء والعجزة والمرضى، ذرعت السماء شمالا وجنوبا، دارت دورات دائرية حول القرية، بعضها ابتعد وغاب، وماهى إلا لحظات حتى تحضر أخرى غيرها، اخترقت سماء القرية فى خطوط مستقيمة، لم تكن على ارتفاع واحد، بعضها تحس أنها تكاد تلامس الأرض، والبعض الآخر يرتفع ويطلق انوارا كاشفة تقلب الليل نهارا، وتجعلك تحلم أنك فى ملاعب او مطارات نتهيأ لزلازل مدوية.

رجال القرية شجعان لايخافون الموت، هل انا شجاع حقا؟ ثم هل لى خيار فيما يجرى؟ طبعا انا شجاع، وإلا لماذا اخترت ان احترف التخريب فى ممتلكات العدو، شتان مابين القلق الذى أستطيع فعله بينهم، وبين هول مايحدث الليلة! حتى لو فكرت بالظهور او تسليم نفسى فهل سيكفيهم إماتتى تحت التعذيب؟ أهلى واقاربى وبلدتى سيذوقون الأمرين إن كنت حيا أو ميتا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبتعد المروحيتان خلف الأفق المتذبذب، ظننا انهم يئسوا، تاهوا، تركوا المكان لعدم العثور علينا. كنا ثلاثة، وبعد ان قام كل منا بدوره المرسوم ونجحنا فى تدمير هدفهم العسكرى، تتبعوا اثرنا تفرقنا ووجدت اننى مدفوع صوب القرية.كنت اعرف بحتمية موتى، ففضلت أن يكون ذلك على التراب الذى فوقه ترعرعت، وبين الغبار الذى عفر يدى ووجهى اثناء لعبى فى طفولتى، فليتعفر وجهى بنفس ذلك التراب، (ليتنى اعلم موقع صاحبى، لكن ماذا أستطيع ان افعل لأى منهما إذا غرقت، مادمت سأموت فلماذا لا اذهب لمساعدة احدهما او كليهما، نتشاور نتهامس وقد ننجو جميعنا، نحن جمر هذا الوطن، فلماذا لانحرق ونحترق؟) ازحف إلى غريفة صغيرة اثرية نصف مهدمة فى طرف القرية، طاقة صغيرة فوق رأسى، مرتفعة تقترب من السقف، وبعد أن ابتعدت المروحيتان، اسمع كلامهم لكننى لا افهم ما يقولون، يبدو الضيق والضجر والعصبية على كلامهم، ليتنى ارى واحدًا من رفاقى لنعيد الكرة وننقض عليهم او نباغتهم، (لاشك انه متسمر فى ركن ماحول البلدة)، تعود مروحية، تقترب وتدور حول الموقع الذى اتشبث به، هى غرفة فى عرف الفلاحين، لكنها طلل متوارث قد يزيد عمرها عن مائتى عام، والكثير من اهل القرية يسمونها العلية او مأوى الضيوف، كانت فوق سطح بيت، جدرانها الخارجية بناهما الرجال من حجارة صغيرة فوق بعضها دون عناية، اما جدرانها من الداخل فقد طينتها النساء من تراب القرية وكلسها وغبارها. فى المرة السابقة قصصت على الدتى كيف عثرنا على بستان كرمة اثناء تسللنا، اكلنا واكلنا وتمنينا أن لانغادر ذلك الكرم، قال والدى (كل شىء فى اوانه ومكانه لذيذ) لم نذق مثل ذلك العنب فى شكله او لونه او طعمه منذ سنوات طويلة، ومن اين لنا أن نطعم مثل ذلك ماداموا قد اغتصبوا ماضينا ومستقبلنا، قال والدى.

- استطعت أن احبس سعالى اكثر من ساعة قبل عامين، حتى ابتعدوا عن المنطقة التى كنت أختبئ بها، بعدها انطلقت اسعل بملء حريتى، وحتى يهدأ السعال دخنت سجائر ثلاثًا.

أكاد لااصدق ان والدى استطاع ان يكتم انفاسه وسعاله حتى نصف ساعة، وها هو يسعل كل خمس دقائق، حتى فى الليل لايكاد يتوقف عن السعال، ومع ذلك يصر على الاستمرار فى التدخين، ويقول ان تدخين سيجارة يخمد السعال ونمنمة الصدر، إن النمنمة فى صدرى هذه اللحظة حتى دون ان اكون مدخنا، اتمنى ان ابصق شيئا من اوساخ صدرى وصدر والدى فى وجه اولئك الباحثين عنى هذه اللحظة. قال والدى: نصحنى الطبيب بالتوقف عن التدخين، وفى مساء ذلك اليوم قال حلمت اننى صقر يجول الآفاق، اتجول فوق التلال والسهول اتوقف على غصن شجرة بلوط كبيرة عالية، احسست بجمال الكون حولى، وبنقاء الهواء وبمدى حاجتى للهواء النقى، والهدوء الساحر فى بستاننا البعيد.

تلتف المروحية يسارًا وتنأى قليلا، إلا أن هديرها يصم اذنى، تعود بعدها فوق المنطقة التى انا جزء منها، انوارها الكشافة تنير الأرض والسماء ورشاشاتها الهادرة تجلجل التلال، تنحنى على جنبها كثيرا، فيبدو قائدها كأنه نائم على جنبه، قال والدى: (لاشىء اجمل من الحب، ولااغلى من ان احلق فوق بيتنا الذى احب، وهى تستريح وتغط فى نوم عميق،

أعنى والدتك ياولدى، زوجتى ورفيقة عمرى، لم أشأ إزعاجها مع أننى تمنيت أن أقبل أذنها أو أقرصها بلطف هناك كبعوضة، ثم أحوم حول رأسها، فتمتد يدها تطرد الحشرة عن وجهها وعن نومها، لأن البعوض يمتص دمها ويلوثه، ويزعج أحلامها يحرمها الراحة، لم يهن على فعل ذلك، أريد أعلق روحها أثناء نومها فى رقبتى أدور بها وأذكرها بخلافاتنا التى كانت تنشب بيننا ونحن فى ريعان الشباب حول أسماء الأولاد أو البنات، وحول العدد من الذكور الذين نريدهم وعن عدد البنات، كانت أمك ياولدى تكره عساكر الإنجليز فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، كانت تقول عنهم: «إنهم سبب مصائبنا كلها، أكره رؤيتهم، إنهم بلا قلوب»).

باب الغريفة التى تؤوينى بال وغير صالح، فى الصيف ينام القرويون فى العراء وعلى أسطح المنازل دون أبواب، ومعظم الذين ينامون فى البيوت صيفا أو شتاء لايقفلون الأبواب، ولايشعرون بأى خطر أو تهديد من أحد.

سمعت حركة خفيفة تتقدم صوب المكان الذى التصق به، ومازلت أسمع رطانتهم وعصبيتهم على بعد مائتى متر تقريبا، لايدرون فى أى جهة أختبئ، فوجئت بزميلى يرمى بنفسه داخل العلية أصواتهم ماتزال تقترب تارة، ثم تعود فتنأى تارة أخرى، لم يشاهدنى صاحبى، حاولت أن أؤشر له، لكنه وقف على رؤوس أصابعه ينظر عبر الطاقة المرتفعة، سمعته يفتح زناد قنبلة يدوية، أشعرته بوجودى، كاد يقتلنى بضربة من قبضة يده على رأسى، لكننى تجنبتها فى اللحظة المناسبة، زحفت أنا الآخر صوب الباب بعد أن طلبت منه اللحاق بى، يتقدم خمسة من الأعداء صوب ملجئنا الترابى، وحينما أصبح الأعداء على بعد عشرة أمتار تقريبًا ألقى كل منه بقنبلة بينهم. ثم ألقينا قنبلتين أخريين فى الجهة المقابلة، تعالت صيحات استنجادهم، قفزنا لتلك الجهة، هوى صاحبى على سطح المنزل المجاور، وحلقت أنا عاليًا ثم تدحرجت لأصل للطرف الآخر من المنزل المجاور، وتكاثرت المروحيات من كل اتجاه، لاشك أن زميلى يقول فى نفسه كما أفكر به لحظتها، لاضير علينا إن ألقوا القبض علينا أو قتلونا بعد أن قتلنا معظم الأفراد الذين هاجمونا، ازدادت الأنوار الكاشفة، تدحرجت قطعة نقود من فئة الخمسين فلسا من جيبى ثم تبعتها قطعة أو قطعتان نحاسيتان من النقود، تمنيت أن أتمكن من التقاط ماتساقط منى، لكننا واصلنا ابتعادنا عن المكان نحلم بثمار العنب والتين الذى سنقطفه مع بزوغ فجر ذلك اليوم، وقبل أن يتبخر الندى عنه.

عمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد عبد الرحمن

من الأساطير الأفريقية

فى البدء كانت قوة الكلمة، القوة التى تخلق من الشئ شيئًا آخر.

وكانت السماء شاسعة بيضاء، وصافية جدًا، كانت فارغة تمامًا، لم يكن هناك نجوم ولا قمر، فقط شجرة تقف فى الهواء، وكان هناك الريح. وفوق الشجرة، كان هناك النمل. وفى يوم ما، ضاقت الريح بوقوف الشجرة فى طريقها، وعصفت بكل قوتها، فحملت معها فرعًا من الشجرة، وكان فوق هذا الفرع النمل الأبيض. وحمل الريح الفرع وقتًا، ثم تركه يسقط فى الفراغ. وهكذا، ظل فرع الشجرة وحيدًا، واخذ النمل يأكل ما عليه من أوراق، حتى اكلها جميعًا، إلا ورقة واحدة، كان يضع عليها فضلاته. وتكومت الفضلات بعضها فوق بعض، حتى اصبحت كومًا كبيرًا من الفضلات، ولما لم يجد النمل شيئًا يأكله، أخذ فى اكل فضلاته، ثم إخراجها، ثم اكلها من جديد، وتضاعفت الفضلات، حتى اصبحت جبلاً كبيرًا، واخذ الجبل يكبر حتى لامس الشجرة. واسرع النمل، فتسلق جبل الفضلات، عائدًا إلى الشجرة. وفوق الأغصان، وجد النمل الأبيض من جديد كثيرًا من الأوراق ليأكلها، ولكنه كان قد تعود على غذائه من الفضلات، فعاد يأكل منها ثانية. ومرت أزمان وازمان، وهلك الكثير من النمل الأبيض، واستمر الكثير على قيد الحياة، وأخذ جبل الفضلات يتضاعف مرات ومرات، حتى خُلقت الأرض من فضلات النمل الأبيض.

و مرت أزمان أخرى، والريح تعصف بالبرد القارس، وأجزاء كبيرة من الفضلات تتصلب، وتتحول إلى احجار وببطء تكونت الجبال والوديان على سطح الأرض. وفى يوم ما، كان أن ارادت الكلمة، فهبت على الأرض ريح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باردة قاسية، فظهر الجليد الأبيض، ثم هبت الرياح الساخنة، فتحول الثلج إلى ماء، وارتفع الماء وغمر النمل، ثم غمر الأرض كلها. وكانت الأرض تستند إلى الشجرة الأم، فاقترب أحد الجبال من جذورها، فاخترقت الجذور الأرض، فانبثق العشب والشجر، وأصبح على الأرض الماء والعشب والشجر، ومن الفراغ، أتى الهواء فى يوم ما بكائنات أخرى، الطيور والحيوانات والبشر، فاستقروا على الأرض. وجعل كل منهم له صوتًا، فكان لكل منهم صيحته. وكان الطعام على الأرض قليلاً، فأرادت الحيوانات أن تأكل الشجرة الأم، فوقف البشر يمنعوا الحيوانات عنها، فنشبت بينهم حربًا دامية. وهب الريح عاصفًا، وهدر الماء، وسقط الكثير من البشر والحيوانات قتلى. وتغلب البشر على الحيوانات، فأسروا البعض، وهرب البعض الآخر إلى الأدغال، ومن هناك أخذوا يهاجمون البشر، ويفتكوا بهم. وجاءت كل الشرور إلى الأرض، مع تقاتل البشر والحيوانات، وأكل كل منهم الآخر. وكانت حيوانات الغاب تفترس الكثير من البشر، وتناقص عددهم، فشنوا على الحيوانات حربًا هائلة. وارتجت الأرض، وتطايرت قطعًا منها فى الهواء، وأخذت تدور وتدور فتوقدت، وكانت الشمس والقمر والنجوم. وكانت الشمس أكثرهم توقدًا، فقد انفصلت عن الأرض والنار تشتعل فوقها. واستمرت الحرب بين البشر والحيوانات، ولم تنته حتى خلقت أشياء جديدة، فكانت الآلهة، والمطر، والرعد، والبرق. ففى وقت الحرب، اعتاد البشر أن يطلبوا مساعدة الريح والأشجار، وأشياء أخرى، فكان للبشر آلهة كثيرة، أكثر مما لديهم الآن. وانتهت الحرب، فكان خروف له ذيل طويل، وقرون طويلة حادة. وكان الخروف سعيدًا لانتهاء الحرب، التى طال زمانها، وأصبحت جنونًا مفزعًا، فأخذ يقفز ويلعب، ويندفع فى الهواء، ويمسك بالنار المتطايرة منه، فسقطت الأمطار الغزيرة، وجاء الرعد والبرق. وقيل أن الخروف قد قتل الكلمة، وأصبح فى النهاية إله العالم، المسيطر على كل شىء؛ الأرض، الشمس والقمر والنجوم، الأمطار، والرعد والبرق. ومن حين إلى حين، كان يهبط إلى الأرض، ينازل بعض الأشجار الضخمة، التى لم تحترق أثناء الحرب. وكانت هذه الأشجار، أندادًا أقوياء للخروف، وكان دائمًا ما تهزمه واحدة منها. وذات يوم هبط الخروف من السماء، لينازل شجرة الملانجزى Mlanzi فأصابها بالبرق، ثم وجه إليها ضربة بقرونه الحادة، فاقتلعها. ولكن قبل أن تسقط، أسرعت شجرة الملانجزى، ووجهت ضربة إلى ذيله فقطعته. ومنذ ذلك الحين، لم يحاول الخروف أبدًا، قتل شجرة الملانجزى، وبدلاً منها، فإنه يحرق ويقتلع الأشجار الأخرى، وأكواخ البشر الذين توقفوا عن عبادته. وحدث أيضًا، أن خلق واحد من البشر عقارًا يجذب الأشياء البعيدة، ويرغمها على الاندفاع إليه. وكان هذا الإنسان يعبد أحد الآلهة الشجر، فبحث عن شجرتين راسختين من أشجار الملانجزى، ووضع على كل منها بعضًا من العقار. فأتى الخروف بالأمطار، وجال فى السماء بالبرق والرعد، ثم اندفع هابطًا إلى الشجرتين، فاصطدم بهما بقوة، فزمجر غاضبًا، وبصق نارًا، ووجه إلى إحدى الشجرتين ضربة، فاخترقت رأسه الشجرة، وانغرزت بها، فأطل رأس الخروف من جانب الشجرة، وجسده من الجانب الآخر.

ونزل من السماء رذاذًا هادئًا، ثم واصل الخروف صراعه مع الشجرة، لمدة يومين، حتى حرر نفسه منها. ومنذ ذلك الحين، لا يستطيع البرق أبدًا فى أوبينان

ARCHIVE
vebeta.Sakhrit.com

Ubenan وأوكـينجـا Ukinga، وأوبانجــوا Upangwa حيث هذا، أن يقتلع أو يحرق شجرة الملانجزى. لقد أتى البـشـر إلى الأرض، ولم يكن هناك آلهـة لهم، ولكنهم أوجدوا الآلهـة أثناء حروبهم مع الحيوانات، فـفرضت عليهم العقاب فذات يوم، جاء البشر إلى إله من الشجر يسألوه مساعدتهم على إنهاء الحروب التى تفنيهم، فقال لهم إلا له: «لقد اعتدتم أن تسألوا الأشياء المساعدة، فحق عليكم العقاب. لقد أشعلتم الحروب، وعبدتم الخروف حتى جن، فاندفع صاخبًا فى الهواء، وقتل الكلمة، التى انبثق منها كل ما يزين الكون من أشياء. إننى الأخ الأصغر للكلمة أقول لكم، عقابًا لكم على ما فعلتم أيها البشر، سوف تصيروا صغارًا، فلا تبلغ قامة أحدكم نصف قـامتكم الآن، وفى النهـاية تأكل النار عالمكم كله.

أصل العجز:

خلق اليابسة:

فى البدء كان ماء، كل شئ فى الأرض كان ماء.

وجاء «أولودمارى Olodumase»، الإله الأكبر، وأرسل الإلـه «أوبـاتـالا Obatala» ليـخلق اليـابسـة. ونزلت من السمـاء سلسلة، هبط عليها الإله أوباه تالا، ومعه محارة مليئـة بالتـراب، ومـعـدن الحـديد، وديكًا. ووصل الإله «أوباتلا» إلى الماء، فوضع الحديد فوقه، ثم بسط التراب فوق الحديد، وفوق التراب وضع الديك. وفى الحال أخذ الديك يخمش التراب بمخالبة، فامتدت اليابسة فى أرجاء الأرض. وبعد أن خلق أو باتالا اليابسة، ظل يعيش فوق الأرض، ولم يصعد ثانية إلى السماء.

خلق البشر:

ومن الأرض، خلق أوباتالا البشر.

كان يخلق الذكور، ويخلق الإناث، ويأتى أو لودمارى، فيعطى لهم من أنفاسه الحياة. وذات يوم، شرب أوباتالا نبيذ النخيل، ثم أخذ فى خلق البشر، فـجاء الأعمى والأحدب، والأعرج والأمهق، وكل مشوه الخلق. ومنذ ذلك اليوم، أصبح أوباتالا إله مشوهى الخلقة المقدس، وحرم على عابديه شرب نبيذ النخيل. ولكن، ظل «أوباتالا» هو الإله الذى يعطى الجنين شكله، فى رحم أمه.

موت أوباتالا:

من البشر، اتخذ أوباتالا عبدًا له. وخدم العبد أوباتالا متفانيًا. وذات يوم، أراد العبد أن يمنحه أوباتالا حقلا يزرعه. وأعطى «أوباتالا» العبد حقلاً، وفرح العبد بحقله، وبجانبه أقام لنفسه كوخًا فى سفح تل. وشاهد أوباتالا الكوخ فأحبه، فكان يأتى كثيرًا إليه، ينال قسطًا من الراحة. ولكن كـان العبد شـريرًا، فـأراد التخلص من «أوباتالا». وفى يوم، رأى العبد أوباتالا قادمًا من بعيد فى ردائه الأبيض، فتسلق التل وانتظر، وما أن اقترب «أوباتالا»، حتى دفع العبد صخرة هائلة، وهوت الصخرة مزمجرة فوق أوباتالا، فتحطم جسده قطعًا متناثرة. وعرفت الآلهة والبشر أن «أوباتالا» قد مات، فجاء «أورنميـلا» Omunemila إله الحكمة يبحث عن أجزاء جسد «أوباتالا» ويجمعها. ولكنه لم يجد من الجسد سوى نصفه أو أكثر قليلاً، فأخذ هذه الأجزاء، وصنع منها جسدًا آخر صغيرًا لـ «أوباتالا»، ووضعه داخل القرية اليابسة المقدسة، وأسماه «أوباتالا أوريشا». وهكذا، ومنذ ذلك الحين، أصبح على الأرض الكثير من صغار الجسم أمثال «أوريشا».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوباتالا يفقد عينيه:

ذات يوم، ذهب أوباتالا إلى النهر، فأخذ عينيه وما حولهما من تجويف ووضعهما على الضفة، ونزل إلى الماء ليستحم، فجاء «إيشو» Eshu الإله المعاكس وأخذهما. وخرج أو باتالا من النهر، فلم يجد عينيه. وبحث «أوباتالا» عن عينيه كثيرًا، حتى يأس من العثور عليهما. وحينئذ، جاءت «أوشن» Oshun إلهة الفتنة، ووعدت «أوباتالا» بالمساعدة. وذهبت أوش إلى أوشو وأغرته بجمالها وفتنتها، فأعطى لها عينا» أوباتالا». وعادت «أوشن» إلى «أوباتالا» وقالت له: «أوباتالا»، أنت تعرف سر كهانة الميرنديلوجين Merindilogun، الطريقة ذات الستة عشرة صدفة، لقنه لي، أعطيك عينيك». ولم يكن «أوباتالا» يحب أن يلقي سره أحدًا، ولكنه في النهاية أذعن. كان لا يستطيع أن يستمر طويلاً في خلق البشر، دون أن يرى ما يصنع.

من أساطير نيجيريا:

أوباتالا وشانجو:

أراد «أوباتالا » يومًا أن يذهب لزيارة صديقه «شانجو» shango، فظهرت العلامات له تحذره، وقال الكاهن العراف البابالو Babalawo «لا تذهب أوباتالا، فسوف تجلب الرحلة العناء، وقد يكون الموت أيضًا». ولكن «أوباتالا» أصر على الرحيل. فقدم الكاهن القرابين لصرف الموت عن طريقه، ثم قال له ناصحًا: «ولكنك سوف تعاني «أوباتالا»، فلا تحتج ولا تثأر». وبدأ «أوباتالا » رحلته إلى «شانجو»، فما إن سار قليلاً، حتى رأى إيشو الإله المعاكس جالسًا على جانب الطريق، وفي يده وعاء مملوءًا بالزيت، وسأل إيشو أوباتالا أن يساعده في رفع الوعاء إلى رأسه، فما إن استقر الوعاء فوق رأس إيشو، حتى سكب على أوباتالا الزيت. ولم يحتج أوباتالا، وذهب إلى النهر ليغتسل، ثم واصل طريقه، فوجد إيشو ثانية. وكرر إيشو حيله ثانيًا وثالثًا، فلم يحتج أوباتالا أبدًا، وواصل طريقه حتى اقترب من مملكة شانجو. وهناك رأى «أوباتالا» حصان صديقه يجري وحيدًا، فلحق به وأمسكه، وظهر خدم «شانجو»، فقبضوا على «أوباتالا»، والقوا به إلى السجن. ومرت سبعة أعوام، وكانت المحاصيل تفسد، والنساء تجهض، وتكاثرت النكبات، فجاء «شانجو» إلى الكاهن العراف «البابالو» فقال له: «في سجنك برئ، طال عليه سجنه». وبحث شانجو في سجنه، فوجد هناك صديقه «أوباتالا». وهكذا، خرج «أوباتالا» من السجن، وقدمت إليه الثياب البيض، والطعام والهدايا، وكانت الكثير من النكبات قد وجدت على الأرض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد رفيق خليل

تنويعات على لحن الانكسار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١.

شجيرة الشوك التى تعمقت جذورها الرعناء فى أعماقنا
وأمطرت أزهارها السوداء فى معابر المدينة المتلويه
تلفّنا بظلها الثلجى، تمتص شذا هاماتنا المنحنيه
لعلها تعصر فى كأس خطاياها دماء زهرةٍ منتشية

٢.

وأينعت حدائق الصحراء
وكللت هاماتها السوداءَ أزهار من الجماجم
لكننا لم تنضج الثمار بعد

وارتفعت أغصانها سامقةً تصارع النجوم فى السماء
فتسقط النجوم صرعى فوق أرضها الجديبة
وهدهدت فروعها البتراء
زهورها الغريبة

٣

وانطلقت جحافل الدناصر
تمتصّ ماتخلل الرمال من دماء
فتذبل الزهور فى حدائق الغناء
وتوءد الأغنية الخرساء فى الحناجر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد محمود عبد الرازق

اقتناص

القرية تبعد ستة أميال عن تكيمان. أخبرنى ملك تكميان أنه ذاهب إليها ليشهد مولد إله. بدت الدهشة على وجهى. قال:

- إن كاهنا تقمصته روح إله يريد أن يعود إلى الأرض.. لابد من استدعاء روح الإله بواسطة الكاهن.. ذلك لا يمكن أن يحدث إلا فى يومى الجمعة والسبت.. الواجب أن أحيى الكاهن.. ويعرف الناس ترحيب الدولة بالإله..

كان صباح الجمعة صباحا مثاليا لميلاد إله. وجدت الملك فى فناء أحد الزعماء. بعض الكاهنات الغائبات عن الوعى كن يرقصن فى أحد الأركان، ولا يلتفت إليهن أحد.

مضى الوقت ولم يظهر الكاهن...

أظهر الملك ضيقه..

فى الحال دخل الكاهن تبعه اثنان من المتكلمين باسمه.

تقدم الكاهن نحو الملك منكسا رأسه. ساد الصمت. كان نحيفا من طول الصيام، ويبدو عليه الألم من ثقل ما يحمل من أشياء يعلقها على رأسه وقفاه: مخالب وسكاكين وخناجر، وجلد أفعى يتوج رأسه وغيرها. وكان يرتدى ثوبا أبيض طويلا يعلوه صدار أبيض قصير. أما قدماه فحافيتان. ويرمز ما بيده من حراب وخناجر وما يحمل من سكاكين إلى الإله واهب الحياة والموت. وجلد الأفعى إلى بعثه السنوى.

والمخالب إلى قوته. ويعتقد أن هذه الآلهة الكثيرة أبناء الكاهن الأعظم. وهى تعمل كوسيط ورسل للملائكة.. بل إنها آلهة صغرى، تعامل على أنها قادرة بنفسها، كائنة بنفسها، حاضرة بنفسها.

وقف الكاهن عندما وصل إلى وسط الفناء. خاف أن يقترب من الملك فى غضبه. أظهر الملك استياءه.. فمن العار ألا تُقتنص روح الإله حتى الآن.. كان يوجه كلامه إلى الكاهن:

- إذا لم يخرج الإله حالاً، فلتتركها.. لدينا من أعمال الدولة ما هو أولى بالاهتمام.. ولن أضيع معك وقتا أطول من ذلك..

اضطرب الكاهن، وهمهم بشئ إلى المتكلم باسمه. أخبر المتكلم الملك أن الولادة إن لم تتم اليوم، فلابد أن تتم فى الجمعة القادمة.

أجاب الملك فى غضب أنه لن ينتظر..

تقدم شيوخ القرية يرجونه أن يسمح للفلاحين بمساعدة الكاهن لأسبوع آخر بالطبل والرقص والقربان. أعفاهم الملك من العمل فى المزارع هذا الأسبوع. ووجه كلامه إلى الكاهن:

- إذا لم يولد الإله فى الجمعة القادمة، فستبعد إلى الغابة.. هناك تسكن روح الإله دون شك..

وبارح الكاهن المكان منكس الرأس كما قدم، بينما كان صاحب البيت يأمر بالشراب لضيوفه.

فى طريق عودتى إلى المنزل المعد لراحتى، لحق بى رسول من قبل الكاهن يسألنى إن كنت أرغب فى رؤية المنزل الجديد المعد للإله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان المعبد كوخًا كبيرًا متين البناء، ذا سقف مخروطى من الأعشاب الجافة التى تصل إلى الأرض. وكان مطليا من الداخل باللون الأبيض، تتوسطه مائدة صغيرة من الحديد عليها أنواع مختلفة من الخناجر والسكاكين والحراب والمخالب. فى ركن على الأرض فرش جلد أسد كبير يغطيه جلد فهد ثم جلد أفعى. إنه سرير الكاهن الذى يساعد على اقتناص روح الإله. بجوار السرير بعض زجاجات الجن الفارغة. فالجن يساعد الكاهن على أن يظل فى غيبوبة. لما علمت أن تكاليف الكوخ وإقامة الكاهن بلغت ثلاثمائة جنيه.. سألت مترجمى:

- ألم يكن من الأجدى صرف هذا المبلغ الكبير فى بناء مدرسة أو مستوصف؟.. إن تكيمان بها بيوت كثيرة للآلهة..

أجاب فى لطف:

- إذا استطاع الإله أن يثبت أنه قوى حقا، فإنه سيعالج المرضى، ويعاقب الروح الشريرة.. وهنا، تنتشر شهرته فى كل القرى..

- وتقدم الناس إليه من جميع أنحاء ساحل الذهب..

- وينفقون..

- وعندئذ تبنى المدرسة والمستوصف..

- وبيوت كثيرة حول معبد الإله..

كان مترجمى محقا..

فى خلال ستة أشهر أثبت الإله أنه وسيلة استثمارية من وسائل الدرجة الأولى.

قابلت الكاهن خارج الكوخ. لم أتبينه فى أول الأمر، بعد خلع ما كان على رأسه. كان يضحك كشاه، ولم يكن متواضعا، وليس لديه أدنى شعور دينى حقيقى. واضح أنه فى احتياج إلى القوة والمال. أرانى الدائرة السحرية التى رسمها ليقتنص فيها روح الإله تحت الشجرة، فابتسمت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رمضان بسطاويسى

المرآة والذات
قراءة فى ديوان الشاعر محمود نسيم

حرص الشاعر محمود نسيم فى دواوينه الأربعة ومسرحيته الشعرية (السماء وقوس البحر «ديوان شعر» عام ١٩٨٤، وعرس الرماد «ديوان شعر» صدر عام ١٩٨٩، وكتابة الظل «ديوان شعر» ١٩٥٤، وهذا الديوان: «طائر الفخار ٢٠٠٠»، ومسرحيته الشعرية: مرعى الغزلان ١٩٨٨) على تقديم تجربته التى تعكس رؤيته الجمالية، وتجسد فى الوقت ذاته تجربة جيل، وما مر به من تجارب ومشاعر، وخبرات ويستكمل نسيم فى هذا الديوان ملامح رؤيته وقد اكتملت أدواته، وصار قادرا على امتلاك الرؤية وتشكيلها فى صيغة تسمح بالتواصل معها بشكل يخلق تفاعلاً مع القارىء، ولقد شاهدت العرض المسرحى الذى أعده واستطاع أن يقدم فيه هذا العالم الداخلى لجيل عاش هواجس التشويه والمسخ والأسر الذاتى، والحلم بحالات إنسانية تتخلص فيه الذات من عذابات الألم، وافتقاد التواصل على المستوى الحسى والإنسانى، وجسد فيه تخارجات الذات وتشظيها وتوزعها بين أشخاص عدة، ومواقف جد مركبة، تبين لنا كم عانى هذا الجيل وكيف عاش فى ألمه المتفرد، تصادم إحباطات متزايدة، وهم جاثم على كاهل هذا الجيل..

هذا الديوان امتداد لعرضه المسرحى، ذلك لأن القسمات الرئيسية لاتزال ماثلة فيه، الغرفة: سجن الذات، الحوارات الداخلية المشبكية مع الأنا والآخر، حضور الغياب بكثافة لدى الذات وهذا الألم الطاغى المتولد فى العيش مع الشبيه، الصمت الذى يتبدى واضحًا فى نقل الرؤى أكثر مما يتيح الكلام، غياب الوطن وأحداثه فى مقابل طغيان حالات الذات الداخلية .. الولع بصياغة أسطورة خاصة تعيد معنى الوجود، حضور الأشياء فى صور سيميونطيقية كعلامات تقرأ من خلالها حالات الذات، الانتقال بين الضمائر، الزمان النفسى

وامتداده ليشمل العالم الشعرى، تكرار موتيمات خلال التجربة الشعرية .. هذه بعض السمات الشعرية التى تجسد تجربة محمود نسيم التى تتجاوز مع الظل والضوء وحالات الجسد ولغات الصمت التى يحصل بها ديوانه..

ويعتمد محمود نسيم فى ديوانه الجديد على آلية بناء تشكيلية تقوم على الوصف الشعرى لتفاصيل الحياة اليومية، وانعكاسات الضوء والروائح عليها، ثم انتقال لتحليل حالات الذات الداخلية، ثم صوت ثالث يجمع بين التفاصيل اليومية هو الصوت الداخل فى صنيعة أشبه ما تكون بإضاءة من إضاءات الوعى الشعرى الكاشف، الذى يحاول إعادة بناء العالم على نحو ما تمليه التجربة الشعرية، وفى أحايين كثيرة يبلغ حداً من الصدق يشبه الاعتراف التطهرى، ويجعل من الكتابة الشعرية أنطولوجيا لقراءة الذات الفردية وما يعتمل فى داخلها من هواجس وأفكار، وهناك آلية أخرى تتجاور مع الآلية السابقة تتمثل فى استبدال تفاصيل الحياة اليومية ببناء أسطورة ذات طابع تشكيلى، ونجد هذا واضحًا فى قراءة لحياة النحل والحصان، والقط فى الحياة اليومية، ويبدو الديوان وكأنه سيرة شعرية للذات، وسنوات تكوينها، ويشتد حضور من هو قريب بشكل حميم للذات، مثل صورة الأم والزوجة والأطفال.

وتلتقى هاتين الآليتين فى صيغة المرآة والضوء التى تتكرر بشكل واضح أو خفى طوال الديوان، فالمرآة أحيانا تكون صافية كالبللور فتعكس حالات وجد وتصوف وتخيل وحوار مع الكون والوجود. وأحيانا أخرى تكون المرآة متشظية تتجمع فيها صور متكررة، ومفككة، وترصد تفاصيل تبدو متباعدة لكن تجمعها عبارة الذات المتوحدة طوال الديوان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتكون الديوان من ثمانى عشرة قصيدة، لم يذكر الشاعر تواريخ كتابتها... فى القصيدة الأولى: قرب ضوء هارب: يقدم لنا صورة تشكيلية ذات طابع بصرى لمحتويات الغرفة: والغرفة هى مكان الذات الأثير فى أعمال محمود نسيم، وهذه الغرفة ومحتوياتها هى الآخر الذى يدير حواره معه دائمًا..

«ضوء خفيف من نهار عابر
ينسل عبر الباب
قطة ولعبة تغوصان معًا فى المقعد الجلدى
مرآة على الرف
جريدة على الكرسى
شرفة قريبة وشارع أخير.
(ص٩ من الديوان)

وينتقل بنا من الغرفة إلى حالات الذات، وخفقة التماوج الثنائى، ويشير بها إلى حركة الجسد وامتداد تأثير الضوء المغبش على أعضاء الجسد، كان هناك ترادف بين أعضاء الجسد ومحتويات الغرفة، وترادف بين فعل الضوء على تفاصيل الغرفة، وحركة الجسد فى التواصل الإنسانى (ص١٠) ويدير الشاعر حوارًا بين صوت آخر وصوت الشاعر الذى يتوحد رغم التدفق الحى للجسد، ويبدو مثل الموسيقى التى يخلق الصمت فيها نغمًا مقابلاً للكلام:

- هل نمت؟
- لا
- كيف وقد تفاوحت حديقتى
وجاوبت عمر الطيور.. (ص١٠)

ويستسلم لحالة من النسيان المفاجىء، فينتقل من تفاصيل اللحظة إلى مطلق الزمان فيقول فى إضاءة تقدم جدلاً بين الغرفة

وأعضاء الجسد، وتعود صورة الضوء والمرآة والظل.. كأنه يدلنا على مرآة من نوع آخر ترى هذا كله في سياق حالة الكتابة بعد أن عاشها في حالة تخلق وتكون:

نهاية سريعة لأشهر الصيف
ونسيان مفاجىء
وغيمة على نافذة خلفية
ضوءومرآة
وظل امرأة على السرير.

وفي القصيدة التالية: «الحديقة» يغوص في الظل، ويصنع فيه تشكيلاً بصريًا، ويستخدم الألفاظ بدلالات مزدوجة، فهو يقدم صورة أسطورة لمملكة النحل في طبيعة صامتة، والمقصود هنا بصمت الطبيعة التركيز على الصورة في ذاتها في شكل ملكة النحل، أو الحصان، فكلاهما يعزف لحنا تجوب فيه الذات في أجواء العماء «Chaos»، ونشهد صورة جميلة، غاية في التجسيد الحي لانفعالات الذات في صورة بصرية، ونجد حوارًا شعريًا عميقًا في القصيدة:

قام الحصان على صوتها الوترى
رآها تزيل نقوش الوحوش الصغيرة عن جسمها
وراها بمخدعها متشهية في انغمار الأجنة والزهر
تظهر ساحرة وتدل الحصان على خصلة الشعر
قال سادركها دون معرفة!
وأشار إلى الزهرة الحجرية
قالت وطوق من البرق في يدها
كيف؟ افرغت جسمك في لحظات
من العشب والسر (ص١٥).

والأسطورة هنا تجسيد لمملكة الإنسان التي يصنعها لنفسه مثلما تفعل النحلة، فهو يتخذ من النحلة صورة أو قناع لعرض حالة الذات، ودائما ما تتم الأحداث في غرفة ما لأن الغرفة هي عالم الذات، ويقدم لنا عبر أسطوريته صورة الحياة والخصوبة وارتباط التلقيح بالموت، ويقدم لنا عبر القصيدة انتقالات من عالم النحل إلى عالم الذات فيقول مخاطبًا ذاته:

كيف تشيأت حتى تحررت؟
قال وفي جسمه أبد عابر:
هذه هبة الكلمات.

وفي قصيدة «في الغرفة» يقدم تصويراً رمزيًا لمفردات الذات من خلال تصوير جماليات المكان بوصفها تجسيدًا للرحم الأمومي الذي تتوحد فيه الذات وتكون قادرة على رؤية العالم، والغرفة دائما هي المكان المسرحي للذات التي تلعب الاضاءة دورًا كبيرًا فيه:

لا تفاصيل اخرى،
سوى امرأة تترك النار في المشهد المسرحي.

ص ٢٤

وفي قصيدة "الكلمات والأشياء" وهو عنوان كتاب لمشيل فوكه، يُعيد محمود نسيم قراءة الزمان، ويقدم صرحاً من الزمان النفسي الذي يتقلص ويتمدد حسب علاقةالذات بالجسد، وحسب علاقتها بالعالم:

لا كثافة في اللحظات الأخيرة
سوف نكرر رغبتنا لدقائق اخرى
ونلتمس الأبدية والرمل فيما تبقى من الكلمات

ويسيطر على الديوان ضمير الغائب، لأن الغياب هو حالة الذات التي لم تحقق نفسها، ولا تمارس الحضور في العالم، لأن الذات ترقب البشر والعالم وذلك من خلال صورة تتكرر في الديوان ولها دلالة، وهي صورة المرآة التي توارب الشباك لترى جارها الشاب، ونلتقي في هذه القصيدة بسؤال الديوان الرئيسي:

كيف تكتسب الكلمات الكثافة
تغدو شعائر صمت
والمدينة فى غيبها الوثنى
تفوح كازهار موت

ص ٩٢

وفى القصيدة حنين للتفاصيل الصغيرة المرتبطة بطفولة الذات، كأنها محاولة للإمساك بما هو حقيقى فى تاريخ الذات، ولكى تبدأ منه فى محاولة إعادة بناء التراث من خلال الكلمات:

كيف تحل الشوارع فى لغة
كيف للحرف أن يتضمن معناه
ما الكلمات ؟

فالذات تبحث من خلال منهج التشبيهية عن صورة دفينة فى أعماق الذات، والتشبيه يقوم بدور تخييلى يجسد حالات الكينونة:

فى هذه اللحظات فقط
المدينة لا تتكرر
والكلمات تشابه أشياءها

ص ٤٣

ويواصل الشاعر وجوده من خلال الكتابة التى تبحث عن بداية وسط عالم متناثر:

تلك أسئلتى لدقائق أخرى
وتجربتى فى ارتحال البداية
قلت لماذا أخون الوصايا
وقلت لماذا تخيرنى بين شك
النبى
ويقين الحجر

فالشاعر يسأل الوجود، ويقيم حواراً بين الذات والوجود، ويقدم خلال ذلك كتابة تعتمد على السؤال والتجربة، وهى كتابة قريبة من التصوف الذى يعتمد على قراءة تجربة الذات:

تريدون معرفتى دون معصية
لذة دون إثم
ستبقون رغم الصلاة
صوراً تتجلى بلا طاقة الروح
دائمة فى وجودى بلا هبة
الكلمات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى قصيدة «اجترار» نجد اعترافات الذات فى صيغة أسئلة، وهى صورة جديدة للشاعر حين يرتد إلى إنسانيته البسيطة، ويبتعد عن الشاعر والمدينة، أو بين الذات والوطن:

هذا أنا
وهذه مدينتى

ص ٤١

فهو يدرك أنه جزء من مدينته، لكن وعيه يرفض هذا الاستلاب ولذا يقول:

فمن يدلنى على النقيض
أ ديرنى إلى العناصر الأولى
لأدرك اختلافى
أو لأبقى جرح نفسى
مستفيضاً بثمالتى وأثاملى
أعيد تصميم المدينة التى
محوتها

ص ٤٣

فهو رغم كل تجاربه يبقى مجرد خاطر فى المدينة، أو لحظة من لحظات تاريخ المدينة، وينجح الشاعر فى تصوير حالة المدينة اليوم، بل والوطن بكامله:

قال انت تكتفى بالاعتراض
الداخلى
واجترار أوجه وأحرف
وأصدقاء فاترين
...
وما البديل
هكذا فى يومك العادى
والتتابع الآلى
والتكرار
فى جار يرد مسرعاً تحية
الصباح
فى شجار زوجة ومقهى مترب
فيما أسميه الحياة فى الجموع
وما تسميه: سكينة القطيع.

والشاعر لا يستسلم للصيغ الجاهزة من الكتابة الشعرية الآن لكنه يقدم تجربته الخاصة فى تنويع الضمائر فى القصيدة الواحدة، وتقديم مفرداته الخاصة، مثل قط المدينة، والمخلفة مع التراث، فهو يقدم صيغاً لغوية متعارضة مع صيغ التراث اللغوية، وهذا واضح فى قصائد: اجترار، بين مسافتين، واستخدام الشاعر للتكرار، كان يستخدم صورة بأكثر من شكلها، يشير بذلك إلى زمان الرتابة الذى يهيمن على عالم المدينة، فى المقهى والشارع، والغبار والتراب اللذان يتسللان الى داخل الإنسان ذاته..

وبدات يوماً ثانياً لادوم فى التكرار
متصلاً بهاويتى، تخالطنى
وجوه الميتين
غيام اصوات مفرقة تحدثنى
وماذا !!
هل سوى الفرح المؤجل
والبرودة والزجاج
وذلك الخيط الترابى الذى
يمتد داخل رغبتى
فاقول ما ينسى واكتشف
الحياة.

ويقوم الشاعر بقلب الصور من قصيدة لأخرى، فالعالم واحد، ولكن أزمنة الذات هى التى تتغير، ففى قصيدة سابقة نجد المرأة التى ترقب جارها الشاب، ونجد فى قصيدة دوائر الشاب الذى يخايل جارته من وراء الزجاج، ويكتشف الشاعر عبر ذلك الأغنية المتراوحة بين النافذتين، ويتخذ الشاعر من إيقاعية التكرار سمة تميز الديوان فى رصده لتفاصيل الحياة اليومية، فالزمان يتكرر لأن المكان واحد، ويكسر الشاعر هذه القاعدة حيث يغوص أكثر فى تفاصيل العالم اليومى فى المدينة، ورصده لتفاصيل الذات كما تتجلى فى أعضاء الجسد :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانت دائر مع التكرار
تترى فى تواتر الكلام
تستعيد اللحظة الأولى من النسيان

ص ٧٩

ويتصاعد الحوار بين الذات والعالم على نحو موسيقى حتى يصل الى الذروة ثم يهبط الى إضاءة تفسر لنا هذه اللغة، وتعيد بناء تلك الحالة التى تهيمن على الديوان:

وقد مات الصبح فى مدينة تصحو
فاى صورة تولدت وانت تحتك بجثة
وتسترد وجه امك البسيط، صوتها الريفى
تشتم روائح النفايات
وقد تتابعت من فرجة الباب كلاب ضالة

ويجد حالة الذات فى مواجهه زمان المدينة التكرارى كما يتمثل فى الغرفة:

وتلك حالة انسحاق قد اناختك
على الجدران
قابعاً كحفرة
مليئاً بالمخلفات والتخيلات

هذا الديوان يقدم على تقنية تشكيلية مستمدة من الموسيقى البوليفنية، التى تعتمد على تعدد الألحان، وتتضافر معاً فى حركاتها المختلفة فى خلق صورة مركبة لما تعانيه الذات وتعايشه، وقد نجح محمود نسيم فى أن يقدم لنا صورة للمثقف فى عالم اليوم من خلال ديوانه ونجح فى استخدام جماليات الصمت مثل لغة العيون والنوافذ وضغطة اليد ليكشف عن لغات أخرى يزخر بها عالم اليوم.

أحمد فضل شبلول

رواية «العطر» وتثوير عالم الروائح

تعد حاسة الشم التى يتمتع بها **چان باتيست غرنوى** المولود فى السابع عشر من تموز / يوليو ١٧٣٨ فى أكثر أماكن المملكة الفرنسية زخما بالروائح، هى البطل الرئيس فى رواية «العطر» لمؤلفها **باتريك زوسكيند**، التى ترجمها إلى العربية مؤخرًا الدكتور **نبيل الحفار**، وصدرت عن المجمع الثقافى بدولة الإمارات العربية المتحدة .

وبهذه الرواية يتقدم إلى المشهد الروائى العالمى أبطال جدد ، لم يكن لهم ذكر مهم فى روايات ما قبل «العطر» ، ونعنى ذلك الحواس التى وهبها الله للإنسان، التى تمثل الركيزة الأساسية التى يعيش عليها، والتى لفتت بشدة انتباه أدباء نهاية القرن العشرين ، وبخاصة الذين اعتمدوا على توظيف الجسد ومفرداته الخاصة فى أعمالهم الإبداعية. وتأتى رواية «العطر» - على الرغم من أن لغة الإنسان تعد قاصرة عن وصف العالم المشموم - تتويجا لهذه الجهود التى قامت على توظيف الجسد وحواسه المختلفة. وإذا كانت زرقاء اليمامة قد اعتمدت - فى الأساطير العربية - على حاسة البصر والرؤية الثاقبة - من خلالها - لمسيرة ثلاثة أيام، فإننا نستبعد تأثر **زوسكيند** بهذه الأسطورة العربية، ذلك أن الفلسفة التى يتحرك الكاتب الفرنسى من خلالها فى روايته «العطر»، تختلف اختلافًا كبيرا عن الفلسفة المبنية عليها أسطورة زرقاء اليمامة العربية التى لم تكن نتاجًا لاستخدام مفردات الجسد على النحو الذى نلاحظه حاليا عند أدبائنا المعاصرين .

* * *

فى رواية «العطر» التى تروى سيرة حياة القاتل غرنوى، تكثيف شديد للروائح النتنة أو الكريهة والطيبة أو الذكية معًا، أو ما أطلق عليه المؤلف (ملكوت الروائح الزائل) من خلال هذا الأنف الحساس جدًا الذى يمتلكه غرنوى والذى بمقدوره

منذ أن كان فى السادسة من عمره، تخـزين فـرادة الاف بل مـلايين الروائح ، وابتكار أنواع من الروائح غير موجودة فى العالم الحقيقى، والذى أعجب برائحة البحر لدرجة أنه اشتهى الحصول عليها ، ولو مرة نقية دون شوائب وبكميات وافرة تسكره ..والذى لم يشأ أن يصبح - فى يوم من الأيام - أغنى أغنيـاء فرنسا ، ولكن كل ما يشغله ويؤرقه هو التـوصل إلى إيجاد صـيـغـة الرائحة الطيبة النافذة التى ما إن يشمها البشر حتى يخضعوا خضوعًا كاملا لصاحبها ، ولكن عندما يكتشف غرنوى ـ وهو على قـمـة جـبـال سنـترال فى منطقـة «أوفيرج» الفرنسـيـة، وفى الهواء الطلق النظيف الخالى من أى رائحة بشرية - أنه ـ شخصيًا ـ لا رائحة له ، يجن جنونه ، وتبدأ رحلة عذابه ، التى قـام خـلالهـا بقـتل خـمس وعـشرين فـتـاة فى عـمـر الورود ، ويمـتلك جسـدهن رائحـة تعـد من أزكى الروائح البشرية فى العالم ، حسب تفسير خبير العطور والروائح غرنوى الذى يؤمن بمقولة هوراس : «إن اليافع ينضح برائحة الثيران ، ومن العذراء تفوح رائحة النرجس الأبيض..».

لقد سبق لغرنوى تجربة قتل إحدى الفتيات الجميلات ، التى لم تكن تتجاوز الثالثة عشرة أو الرابعة عـشـرة من عـمـرهـا ، وذلك أثناء احتفالات مدينة باريس بتتويج الملك ، لقـد كـره غـرنوى تلك الرائحـة ، وأخذ فى الابتعاد عن مكان الحفل، ومن على البعد يشم رائحة طيبة ورقيقة أراد أن يمتلكها ، فـأخذت تشده ليمشى وراءها عدة كيلو مترات ، إلى أن يصل إلى صاحبة الرائحة فى مكان وجودها، فيدخل عليها، ويتشممها، إلى أن يقتلها ، ويترك الجثة وراءه ويمضى إلى حال سبيله، دون أن يقبض عليه. إنه لم يصدق أن الجسم البشرى قادر على إصدار رائحة مثل رائحة هذه الفتاة المميزة الفاخرة ، «فرائحة الجسم البشرى عـادة ، إما أن تكون بلا نكهة أو مـقـززة بائسـة ، روائح الأطفال تكون غير محددة ، وروائح الرجال بولية ممتزجة برائحة التعرق اللاذعة والجبن، والنساء تفوح منهن رائحة الزنخ والسمك الفاسد .. روائح البشر بصورة عامة كانت مملة ومنفرة ، وهكذا كانت هذه هى المرة الأولى فى حياة غرنوى التى لم يثق فيها بأنفه ، فاستعان بعينيه ليصدق ما شمه ..» . فوجد أن عرق

تلك الفتاة «منعش، كريح البحر ، ودهن شعرها كزيت الجوز ، وفرجها كباقة من زنابق الماء ، وجلدها كزهر المشمش ، وتركيب هذه العناصر مع بعضها البعض أنتج عطرًا ، هو من الثراء والتوازن والسحر بحيث إن كل العطور التى سبق أن شمها ، وكل تراكيب الروائح التى ابتدعتها مخيلته ، بدت له فجأة خواء جافا .. مئات آلاف الروائح لم تعد تساوى شيئا أمام هذه الرائحة بالذات . هذه الرائحة بالتحديد كانت المبدأ الأعلى الذى يجب على الروائح الأخرى أن تصنف نفسها وفقها ، قياسا إلى هذا المثال الذى كان الجمال النقى بعينه».

ولكن بعد أن اكتشف غرنوى أن لا رائحة له، أو أنه غير قادر على شم رائحته ـ إذا كان له بالفعل رائحة - فهو القادر على التقاط رائحة أى إنسان على مسافة أميال لا يستطيع شم عضوه الذى لا يبعد عن أنفه أكثر من شبر) ، يقرر أن يهبط من عليائه - بعد سبع سنوات عاشها مع شعب الروائح العبقة ، وكتب خلالها مذكراته الروائحية الخاصة - قرر أن يهبط ويصنع رائحته وعطره الخاص الذى بدأ يستخلصه من روائح الفتيات قبل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زواجــهن، وكــان الزواج يذهب بالرائحة الزكية الخاصة بالفتاة البكر، وذلك بعد أن قضى سنوات من التعليم والتعلم لدى أكبر عطارى فرنسا فى ذلك الوقت ، وهو بالدينى الذى تعلم عنده خلط النسب ومـزج العطور ، وفن التـقطيـر الملىء بالأسرار والعجائب .

ومن هنا تبدأ رحلة القتل اللذيذ بمدينة «غراس» التى ستمنح غرنوى أسرارا روائحية جديدة ، وتركيبات سرية يصنع منها أزكى رائحة فى العالم، فيقتل الواحدة تلو الأخرى ، ثم يأخذ رائحتـهـا بلف الجسـد كالمومياء ، ومسح أماكن التعرق كالإبطين وفروق الأصابع والفرج وأى ثنيــة أو ثقب فى الجـسـد ، بقماش مدهون ، مع قص الشعر من جذره ، وبهذا يأخذ غرنوى الرائحة مع ملابس الفتيات فى انحاء مدينة «غراس» ، وتتوقع كل أسرة لها ابنة جميلة فى عمر الورود أن يحدث لها ما حدث لكل فتاة من قبل، وتوقع ريتشى - مستـشار المدينة - ان يحدث لابنته مـا حدث للفـتـيات الأخريات ، فيفكر فى الأمر بطريقة مغايرة لكل من يفكرون فيه ، بما فيهم جهاز الشرطة ، فالقتل يتم ليس بهدف الاغتصاب ولا بهدف السرقة ، ولكن يتم القتل بغرض جمع عينات من الجمال ، وأن القاتل يعمل على تشكيل صورة الكمال ، وأنه فى سبيل استكمال الصورة لابد أن يصل إلى جمال ابنته لور، وبذا يحس ريتشى بأن ابنته ستكون الهدف القادم للقاتل، فيحاول أن يفلت من هذا المصير شبه المحتوم لابنته ، ولكن هيهات أن يحدث ذلك، فــرائحـــة الابنة تدل على مكان وجـودها ، وعلى الرغم من خـروج عائلة ريتشى بعيدا عن المدينة ، إلا أن غرنوى يتوصل إلى مكان وجود لور ، ويرتكب جريمته المعتادة ، ولكن يقبض عليه هذه المرة ، وعلى الرغم من اعترافه الصريح بارتكابه كل الجرائم السابقة ، إلا انه عندما رش على نفسه عطره الخاص الذى صنعه من روائح الفتيات المقتولات ساعة الإعدام، خرس صياح العشرة آلاف نسمة الذين جاءوا يشهدون تنفيـذ حكم الإعـدام فى القـاتل غرنوى، وعلى الرغم من يقينهم بأنه القاتل ، فقد قالوا لأنفسهم : لا يمكن لهذا أن يكون هو الحقيقة ، وفى اللحظة نفسها كانوا يعرفون انه لابد أن يكون هو الحقيقة. واجتمع الرأى على أن هذا الماثل أمامهم لا يمكن أن يكون قاتلا ، وأخلى سبيله ، بل إن ريتشى - مستشار المدينة - ارتمى على صدره وعانقه قائلا : «سـامـحنى يا بنى ، يابنى العـزيز سـامـحنى» . وأراد أن يتبناه ، وأن يتخـذه ابنًا يرثه ويحل محله فـيما بعـد، لأن فيـه من رائحة ابنته لور. وكعادة غرنوى يترك بيت ريتشى بعد عدة أيام، ويمضى إلى حال سبيله ، ليلقى حتفه على يد مجموعة من اللصـوص وسـفـاكى الدمـاء الذين حين اقترب منهم ، رفع غطاء زجاجة صـغـيـرة ، ورش على نفسـه من محتوياتها، فانسكب الجمال عليه كنار متأججة، وعندما تراجع هؤلاء اللصـوص تهـيـبًا ودهشـة من هذا الذى يمر أمامهم ، ولم يكن تراجعهم سوى مقدمة للهجوم عليه شهوة وحـمـاسًاوانجـذابًا إلى هذا الرجل المـلاك، فـانقـضـوا عليه وطرحـوه أرضا، وكان كل فرد يريد ملامسته أو الحصول على جزء منه ، فمزقوا عنه ثيابه ، ثم شعره وجلده ، وغرزوا أسنانهم ومخالبهم فى لحمه ، إلى أن اختفى جان باتيست غرنوى عن وجــــه الأرض دون أدنى أثر لـه، وعندما افاقوا من فعلتهم كانوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فخورين بما فعلوا إلى أقصى حد ، فلأول مرة فى حياتهم يفعلون شيئا عن حب .

* * *

هذه هى - باختصار مخل بطبيعة الحال - رواية «العطر» لـ باتريك زوسيكند المولود فى بلدة أمباخ بفرنسا عام ١٩٤٩، ووصل إلى الشهرة العالمية بعد روايته الأولى «العطر» التى كتبها عام ١٩٨٥ وترجمت إلى اكثر من عشرين لغة ، منها أخيرا اللغة العربية .

وأقول : «باختصار مخل» ، لأنه من الصعوبة بمكان التحدث عن هذه الرواية فى صفحات قليلة كهذه ، فهى لابد أن تقرأ كاملة. إنها كقصيدة الشعر التى لا يمكن تلخيصها، وأى حديث عنه سيكون حديثا معيبا ، وأى قراءة لها ستكون قراءة مخلة وناقصة ، وبخاصة أنها اعتمدت على اسلوب الفنتازيا ، وفى الوقت نفسه على أسلوب المعلوماتية، أو على تدفق المعلومات عن الشىء الذى يتحدث عنه المؤلف أو غرنوى ، مثل الروائح نفسه ، أو طريقة صنعها، وما إلى ذلك ، ولنستشهد على سبيل المثال بهذه الفقرة التى وردت فى بداية الرواية ، يقول زوسكيند :

«فى العصر الذى نتحدث عنه ، هيمنت على المدن رائحة نتنة لا يمكن لإنسان من عصرنا الحديث أن يتصور مدى كراهتها . فالشوارع كانت تنضح برائحة الغبار الرطب ، وغرف النوم برائحة الشراشف المدهنة واللحف الرطبة المحشوة بالريش ، وبالرائحة النفاذة المنبعثة من المباول . من المدافىء كانت تفوح رائحة الكبريت ، ومن المدابغ رائحة قلويات الغسيل الواخزة ، ومن المسالخ رائحة الدماء المتفسخة . أما البشر فقد كانوا ينضحون برائحة العرق والملابس غير المغسولة ؛ من أفواههم كانت تنبعث رائحة الأسنان المتعفنة ، ومن بطونهم رائحة البصل، وإن كان العمر قد تقدم بهم قليلا ، فقد كان لأجسامهم رائحة الجبنة العتيقة والحليب والأمراض الورمية . كانت الروائح الكريهة تفوح من الأنهار والساحات ، من الكنائس ومن تحت الجسور ، ومن القصور - كانت رائحة الفلاح كريهة كرائحة النفس ، ورائحة الحرفى المتدرب كرائحة زوجة المعلم - كانت طبقة النبلاء كلها تنضح بالرائحة الكريهة ، بما فيها الملك نفسه الذى كانت تفوح منه رائحة حيوان مفترس، ومن الملكة رائحة عنزة شمطاء ، فى الصيف والشتاء . ففى القرن الثامن عشر لم يكن الإنسان قد توصل إلى حد للتفاعل التحللى للبكتريا ، ونتيجة لذلك لم تكن هناك فعالية بشرية ، لا البناءة منها ولا المخربة ، دون رائحة ، كما لم يكن هناك أى تفتح على الحياة أو اندثار لها دون أن ترافقه رائحة».

لقد ولد غرنوى وسط هذا العالم كريه الرائحة تحت طاولة تنظيف السمك التى كانت امه تعمل عليها ، حيث كان اللحم المدمى الذى خرج من رحمها لا يختلف كثيرا عن احشاء السمك المكومة امامها ، لذا يقرر هذا المولود - عندما يبلغ سن التمييز - أن يصنع رائحته الخاصة التى يسيطر بها على البشر - وبالفعل استطاع أن يسيطر عليهم بعد أن توصل إلى صيغة عطره الخاص ، التى أدت - فى الوقت نفسه - إلى قتله فى نهاية الرواية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجد مصطفى

مجلة الألسن للترجمة

فى خطوة واسعة نحو الوعى الترجمى فى الفكر العربى المعاصر، هى الأولى على المستوى الأكاديمى فى الجامعات المصرية، اصدرت كلية الألسن (جامعة عين شمس) العدد الأول من «مجلة الألسن للترجمة» (يونية ٢٠٠١)، وهى مجلة نصف سنوية وذلك فى إطار محاولةجادة لتصحيح مسار الثقافة لتوالفكر العربى بدءًا من الجامعة والحقل الاكاديمى الذى افتقد القوامة عندما افرغ العقل - اللسان العربى من دوره، وبالتالى فعاليته الحقيقية وإسهامه المفترض، فى الحضارة الإنسانية المعاصرة عندما اتخذ لسانًا - وأحيانًا السنة متعددة - للتعبير عن الفكر العلمى والأكاديمى فى مجالات التخصص المختلفة فى الجامعات المصرية التى اثرت السلامة فاتخذت لسان الآخرين - وبالتالى إنجازاتهم العلمية - على الجاهز، فتوقف العطاء الحقيقى والإسهام العربى فى مجالات المعرفة المختلفة.

ومن البديهيات المعروفة ان العلاقة بين الترجمة والتقدم الحضارى لأى شعب - سواء فى القديم او الحديث - علاقة طردية. هذا ما فعله العرب قديما وما تفعله الأمم المتقدمة حديثا. لأن بديل الترجمة هو اللجوء إلى لغات اخرى وهجر اللسان العربى وإماتته لحساب هذه اللغات، وهذه كارثة بكل المقاييس. وكما قال د. شكرى عياد يومًا: «ما كانت الثقافة العربية فى عصور ازدهارها لترضى بالعزلة والانطواء، إنها لم تكد تخرج من احضان شبه الجزيرة العربية حتى انطلقت تغترف من ينابيع الثقافة العالمية لذلك العهد، ثم اصبحت هى نفسها لغة الثقافة العالمية الأولى فى العصور الوسطى. فإذا ارادت ان تعود لغة للثقافة العالمية مرة اخرى فلابد لها أن تستأنف ذلك التعامل الحر بينها وبين ثقافات العالم».

ومن هنا فإن الترجمة ليست هدفًا فى حد ذاتها، لكنها تأتى فى إطار مشروع قومى حضارى يلبى احتياجات المجتمع العربى المعرفية والتقنية والحياتية فى كل المجالات. هذا المشروع الذى قيل عنه إنه دائم التعثر منذ محمد على بعد إخفاق مشروعه مع قدوم الاستعمار الإنجليزى الذى أحال مصر إلى مستعمرة صغيرة تنتج القطن وتكون قاعدة حربية وممرًا تجاريًا إلى الشرق الأقصى فى مرحلة التنافس الاستعمارى فى القرن التاسع عشر وإلى منتصف القرن العشرين، ثم ثورة يوليو وإخفاقاتها المدوية بعد آمالها الحالمة الكبيرة قبل ٦٧.

من هنا جاءت مجلة الألسن للترجمة وبها هدفان:

١ - خروج الأكاديميين من قوقعتهم وجزرهم المنعزلة ليتواصلوا معًا فى إنجاز مشروعاتهم التى ظلوا يحلمون بها منذ أكثر من جيل.

٢ - التواصل الفعال بين الجامعة وبين المجتمع خارجها بمبادرة - هذه المرة - من الجامعة.

وقد ضم العدد الأول من المجلة عددًا من الرموز الثقافية الكبيرة ذات الرسوخ العلنى والأكاديمى: د.جابر عصفور، د. محمود على مكى، د. عونى عبد الرءوف، د. احمد على مرسى، د. طه محمود طه، د. مصطفى ماهر، د. سمية عفيفى، د. رمسيس عوض، د.محمد حمدى السيد، د. مكارم الغمرى.. ومجموعة أخرى من أساتذة الترجمة الكبار فى كلية الألسن: د. سلامة محمد سليمان، د. محب سعد إبراهيم الجوهرى، محمد عباس، د. محمد ابو العطا. مع مجموعة من الأسماء اللامعة إبداعًا وترجمة: إدوار الخراط، احمد الخميسى، احمد عمر شاهين، بدر توفيق، محمد إبراهيم مبروك، منتصر القفاش. ولم تدخل المجلة، فى عددها الأول، فى أى مناورات أو مناطق شائكة تسعى إلى لفت الأنظار بلا فائدة حقيقية بالنفع على العقل المصرى والعربى. لكنها آثرت طريق البحث الجاد عما ينفع الناس فى لحظة تاريخية دقيقة تمر بها الثقافة العربية. لذلك ابتعدت عن كل ما يثير الضجة الفارغة والبلبلة المعوقة، واتجهت مباشرة نحو هدفها المشروع.

ولأن ترجمة الأعمال الأدبية والفنية هى دائمًا الأصعب فقد حفل العدد بترجمة: الشعر، والقصة، والمسرح، والدراسة الأدبية. لكن هل يعنى هذا أن المجلة تدير ظهرها لترجمة العلم والفلسفة؟.. لابد أن الأعداد القادمة سوف تكشف عن الأبعاد الجديدة فى حركة الترجمة إلى العربية فى الوقت الراهن.

وظهرت بوضوح فى العدد الأول من حيث الشكل ميزتان كبريان:

أولاً: الطباعة الفاخرة والغلاف الأنيق والورق المصقول المريح للعين ولأصابع اليد.

وثانيًا: وهو الأهم : الوضوح والجمال والسلامة فى الأداء اللغوى؛ فجاءت المترجمات فى لغة عربية شفافة وجميلة خلت من كل تلك العيوب التى طالما آذت القراء بما فيها من عجمة وغموض وركاكة، ومازالت تعانى منها كل المطبوعات العربية المترجمة فى شرق العالم العربى وغربه على السواء.

وقد تنوعت أبواب المجلة فى عددها الأول فجاءت كالتالى:

١ - دراسات مترجمة:

«مبادئ تاريخ عالمى للآداب» وهو الفصل الأول من كتاب «الجمهورية العالمية للآداب» لباسكال كازانوفا، المنشور فى باريس ١٩٩٩، ترجمته عن الأصل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرنسى د. **أمل الصبان**، وسوف تصدر الترجمة الكاملة عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومى للترجمة.

حول (الرواية الأوروبية الأمريكية) لأربعة باحثين امريكيين من جامعة «نيويورك» ومعهد «برات» الأمريكى، ترجمة **احمد عمر شاهين**، وهو استعراض نقدى مكثف لتاريخ الرواية فى اوروبا والولايات المتحدة الأمريكية من القرن ١٩ إلى الآن، مع التركيز على الرواية الإنجليزية والأمريكية بشكل خاص.

● دولوز وجاتارى - تأملات من كتاب (الفرد المملوك) لـ **ارثر كروكر**، المنشور فى نيويورك ١٩٩٢، ترجمة د. **سهير محفوظ**، ومراجعة د. **انور مغيث**، وجاء فيه: «انطلاقا من تيار ادب الاعترافات الغربى، بدءًا من اعترافات القديس اوغسطين إلى اعترافات روسو، شرع دولوز وجاتارى فى تفعيل تحمل روح الاعترافات لعصر الحداثة المفرطة: اعترافات اجساد بلا أعضاء.. فـ دولوز وجاتارى هما أول من قدم نظريات منهجية فى العالم للفاشية التكنولوجية».

● (علامات ظنت أعاجيب قضايا الالتباس والسلطة تحت شجرة خارج دلهى)، مايو ١٨١٧)، لـ**هومى ك. بابا**، ضمن كتاب (دراسات ما بعد الكولونيالية)، المنشور فى لندن ونيويورك ١٩٩٥، ترجمة **هانى حلمى حنفى**.

● أربع وظائف للمأثورات الشعبية لـ **وليم ر. باسكوم**، ترجمة د. **احمد على مرسى** الذى يؤكد فى مقدمته أنه: «لا يوجد مدخل لدراسة وظائف الفولكلور (المأثورات الشعبية) المتعددة، أفضل من هذا المقال الشامل الذى كتبه وليم. ر. باسكوم».

٢ - شعر:

● من شعر فرانشيسكو بتراركا: ثلاث قصائد - ترجمة د. **سلامة محمد سليمان** عن الإيطالية وبترازكا (ت ١٣٧٤) - كما يقول د. سلامة - احد كبار الشعراء الإيطاليين والرواد الأوائل الذين اثروا الأدب العالمى. وقد اقترن اسمه باسم الشاعر الأشهر دانتى الليجيرى صاحب الكوميديا الإلهية، والأديب الشهير **چيوڤانى بوكاتشيو** مؤلف قصص الديكاميرون.

● (انشودة ليلية لراع آسيوى جوال) - شعر **چاكومو ليوباردى** - ترجمة د. **محب سعد إبراهيم** عن الإيطالية. **وليوباردى** (ت ١٨٣٧) لقبه النقاد والدارسون بشاعر الألم لما عاناه فى حياته القصيرة - اربعين سنة - ولما يتسم به شعره من تصوير للألم سواء فى بعده الذاتى أو العالمى والكونى. و(انشودة ليلية) كما يقول د. محب: تلخص فى أبيات رائعة حياة الإنسان، والأسى الذى ينجم عن آماله التى لا تتحقق. ويفتتح الشاعر قصيدته بمجموعة من الأسئلة يطرحها الراعى على القمر:

«ماذا تفعل انت أيها القمر، فى السماء؟ خبرنى، ماذا تفعل
ايها القمر الصامت؟
تطلع فى المساء، وتمضى،
تتأمل الصحارى، ثم تغيب.
الم تقنع بعد،
أما زلت تسلك الدروب السرمدية؟
الم تمل بعد؟ أما زلت تسعى
فى تأمل هذى الربوع والأودية؟
تماثل حياتك حياة الراعى..»
....
....

(إلى آخر القصيدة المترجمة بلغة شعرية عالية).

● (صفحات من الشعر اليوناني الحديث). ترجمة د. **محمد حمدى إبراهيم** عن اليونانية. أربع قصائد. لـ **فالأوريتيس نانوس** (١٩٢١). **وفيلاراس يوانيس** (ت ١٨٢٣) **وكفافيس** (ت ١٩٣٣) **وريتسوس ياتيس** (ت ١٩٩٠) مع مقدمة أساسية كتبها د. **محمد حمدى إبراهيم** عن التطور التاريخي للشعر اليوناني في العصور الحديثة.

٣ - قصة:

● (حادث فظيع) - **جرام جرين** - ترجمة د. **احمد هلال**.

● (مارينكا) - **ليونيد بانتيلييف** - ترجمة د. **سمية عفيفى**.

● (زوج عم جدتى) - **چنكيز جوسينوف** - ترجمة د. **محمد عباس**.

● (أم للإيجار) **روشيه** - ترجمة د. **ناهد عبد الله**.

● (الحبيبة التى سقطت من العدد) - **هاينريش بول** - ترجمة **بدر توفيق**.

● (نخوة قروية) **جوفانى فيرجا** - ترجمة د. **ربيع محمد سلامة**.

● (خوان دارين) (الرجل الذى تحول إلى نمر) - **اوراسيو كيروجا** - ترجمة د. **محمود على مكى**.

● (الصحراء) **اوراسيو كيروجا**، ايضًا - ترجمة **رزق احمد رزق**.

● (ثنائية السعال) - **كلارين** - ترجمة د. **عائشة سويلم**.

● (سيدة) - **خوسيه دونوسو** - ترجمة **محمد إبراهيم مبروك**.

● (لأننا فقراء جدًا) - **خوان رولفو** - ترجمة د. **ماجدة هارون**.

● (شئون غريبة) **خوليو كورتاثر** - ترجمة د. **محمد ابو العطا**.

٤ - مسرح:

(بضاعة مباعة) - **لويس بالديث** - ترجمة د. **كرمة سامى**.

● (ميديا) **جان جانيه** - ترجمة **إدوار الخراط** - وهى ترجمة قديمة نشرتها المجلة على سبيل التكريم لهذا المبدع الكبير **إدوار الخراط**.

٥ - بحوث ومقالات:

يكتب د. **رمسيس عوض** عن: (قضايا الترجمة من الإنجليزية إلى العربية)؛ ويقترح د. **رمسيس** إنشاء ما أسماه: (الهيئة العربية العامة للترجمة) تقوم بتوحيد الجهود العربية فى مجال الترجمة على مستوى النظرية والتطبيق.

ويكتب د. **عونى عبد الرؤوف** عن: (إبراهيم عبدالقادر المازنى وترجمة الشعر)؛ وهى دراسة عميقة لترجمة **المازنى** شعر **فيتز جيرالد** شعرًا عربيًا. **والمازنى** أحد المترجمين الكبار فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة.

ويكتب د. **محمود السيد** عن : (ترجمة الشعر بين النقل والإبداع)؛ والصعوبات التى يجب على مترجم الشعر تجاوزها وكذلك الأدوات التى يجب أن يمتلكها ليبدع القصيدة فى لغتها الجديدة.

ويكتب د. **محسن فرجانى** عن: (إشكالية التأصيل المنهجى للدراسات الترجمية) معالجة خاصة من زاوية فلسفة العلوم.

ويكتب د. **احمد الخميسى** عن: (ترجمة القرآن الكريم إلى الروسية)؛ وأشهر تلك الترجمات وادقها جميعًا ترجمة المستشرق الروسى العظيم **إغناطيوس كراتشكوفسكى**. لكن د.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخميسى يتوقف عند ترجمة حديثة تعد نموذجا للترجمات التى تسعى إلى تشويه النص المقدس.

ويكتب د. **جابر عصفور** عن: (سلبيات حركة الترجمة)؛ ويقوم بتشخيص دقيق لأمراض حركة الترجمة إلى العربية ويرصدها فى عشر نقاط محددة.

٦ - **تجربتى فى الترجمة**: يكتب د. **طه محمود طه** - مترجم رواية «عوليس» - عن تجربته فى ترجمة رواية **جيمس الأخرى** (فينيجانزويك).

٧ - **ملف العدد**: يكتب د. **مصطفى ماهر** دراسة عن (مدرسة رفاعة) أو المترجمين الأوائل من تلاميذ رفاعة المباشرين، وهم: **محمد مصطفى البياع، واحمد عبيد الطهطاوى، وخليفة محمود، ومحمد عثمان جلال، وعبد اللطيف افندى، وعبد الله حسين**. وقد تناولت الدراسة بالتحليل أعمال الأسماء الأربعة الأخيرة منهم.

٨ - **قراءة**: يقرأ **منتصر القفاش** رواية (محنة) للكاتب الألمانى **بيتر هاندكه** من ترجمة **هبة شريف** ومراجعة وتقديم د. **عبد الغفار مكاوى**.

٩ - **تحت الطبع**: مقال د. **باهر الجوهرى** عن رواية (**مومو**) للاديب الألمانى **ميشائيل إنده** التى قام د. باهر بترجمتها عن الألمانية، وسوف تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومى للترجمة.

١٠ - **قبل الطبع**: مقال د. **مكارم الغمرى** عن (الترجمة والعولمة).

وفى كلمة العدد يقول د. **صالح هاشم** استاذ اللغة الروسية ورئيس مجلس إدارة المجلة وعميد الكلية: «الآن تعلن الألسن عن وجودها بقوة يولد منها هذا الكائن النجيب بملامحه المتناسقة التى استوعبت خلاصة العقل العربى فى تفاعله الذكى مع جيرانه فى المكان مع لحظات الإبداع الإنسانى أيا كان زمانها .. ولأننا نؤمن بالتعدد، ونقدر الجهد الإنسانى اينما كان مادام هدفه نبيلا، فإننا من قلب هذه الأكاديمية نوجه الدعوة للمفكرين، والمثقفين، والمهتمين بالترجمة علمًا تنظيريا، ومجالاً تطبيقيًا، ومتابعة نقدية للمشاركة فى إثراء خطابنا الألسنى.. ونحن نأمل ان تجد دعوتنا استجابة المفكر والمترجم والمثقف فى مصر والعالم»

وفى افتتاحية العدد يقول د. **محمد ابو العطا** أستاذ اللغة الإسبانية ورئيس التحرير:

«ثقافات عدة لم ننقل شيئًا من أصولها إلى العربية مباشرة، مجالات علمية نعانى فى تلقيها الكثير بسبب غياب الترجمة أو ركاكتها او عشوائيتها الاصطلاحية. من ثم مازال امامنا الكثير. ومن ثم كذلك فإن الترجمة، ذلك الفعل المشترك، الجمعى (مؤلف + قارئ + مستقبل)، ذلك الصنف من الكتابة المقتبسة، تصبح فعلا إشكاليا، حراكا معرفيا، من هنا جدواها وحيويتها. إلى تحقيق هذا الفعل الإشكالى وتفعيل هذا الحراك المعرفى.

هذا هو العدد الأول من (مجلة الألسن للترجمة) التى يستأنف من خلالها الألسنيون دورهم الذى بداه **رفاعة الطهطاوى** وتلاميذه منذ مائة وخمسة وستين عامًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«عندما تسقط الورود»
ورحل الأديب الكاتب أحمد عمر شاهين

لعل طبيعة الحياة وحكمتها الأبدية، هى التى تقدم العزاء فقط، اما ما غير ذلك فربما يصاب الإنسان بالإحساس بنوع من العبث، ذلك العبث المرتبط بالوجود ذاته، ففيما الوجود ولماذا؟ إذا كانت النهاية هى الرحيل والفناء والعبث. ذلك المعنى الوجودى الخالد هو الذى يمكنه ان يفرز عشرات التساؤلات الفلسفية، التى هى فى وجودها شديدة الإنسانية... وربما ذلك القانون الذى لم يفلت منه كائن حى حيوان أم إنسان، أم نبات، هو الذى يساوى بين كل الكائنات الحية، التى تبدأ بالميلاد، وتمر

الراحل: أحمد عمر شاهين

بمرحلة الطفولة والصبا، ثم تصل إلى مرحلة الشباب والعطاء، الذى يصل بها فى النهاية إلى مرحلة الموت أو الفناء، أو العدم بذلك تكون الدائرة قد استكملت منحناها مهما كان طوله.

ربما تلك المعانى هى التى تداعت داخلى عندما تلقيت نبأ رحيل الصديق والكاتب المبدع الفلسطينى احمد عمر شاهين فى الساعات الأولى من اكتوبر عام ٢٠٠١.

ولنقل أن هذا الرحيل لم يكن مفاجئًا لأن الجميع راحلون، وإنما كان مباغتًا، فلقد رحل الأديب والكاتب المتميز بغتة ودون إنذار،

بينما هو فى ذروة العطاء المتميز والمتعدد...

ولقد عرفت احمد عمر شاهين منذ السنوات الأخيرة من الستينيات، حيث كان هو والصديق الشاعر عز الدين المناصرة أثناء سنوات الدراسة الجامعية، فكان يدرس بكلية الآداب بينما عز الدين المناصرة يدرس بكلية دار العلوم... بعد أن تركا الاثنان بلديهما فى فلسطين، احمد عمر شاهين غزة، والمناصرة الخليل، لكى يكملا التعليم فى القاهرة. وأظن أن الاثنين ظلا طوال حياتهما ملتزمين بالإبداع، وإثراء الحياة الثقافية حتى الآن...

ولقد قدم الراحل عددًا كبيرًا من الإبداعات الأدبية فى شكل الرواية والقصة، منها:

- وإن طال السفر.
- ونزل بالقرية غريب.
- زمن اللعنة.
- توائم الخوف.
- بيت للرجم بيت للصلاة.
- الاختناق.
- إيماءات.
- الآخرون.
- المندل.
- حمدان طليقًا.
- حالات.

وجدير بالذكر أن جهود احمد عمر شاهين لم تتوقف عند الروايات ومجاميع القصص، فقد قدم عددًا كبيرًا من الأعمال الأدبية المترجمة لأشهر الكتاب وآخرهم الألمانى جونتر جراس الحائز على نوبل من عدة سنوات، بالإضافة إلى ترجمته لقاموس علم النفس عن سيجموند فرويد....

ولقد ظل احمد عمر شاهين الكاتب والمبدع المثقف صاحب مشروع جاد ومتميز لم يتواصل مع الأعمال الدارجة أو السائرة، بل إنه كان ينتقى ويختار لمن يترجم لهم بحيث تصبح أعمالهم نتاجًا متميزًا فى المكتبة العربية أمثال السيرة الذاتية لكل من سارتر، وجان جينيه، وجراهام جرين، وارسكين كالدويل، وهرمان هس، وسلفادور دالى.

واحمد عمر شاهين كان من هؤلاء الكتاب الذين أعطوا حياتهم لتجربة الكتابة والثقافة، فلم يكن يعطله شىء أو يوهن من عزيمته مرض مفاجئ، وربما يكون ذلك هو السبب فى إقامته الدائمة بالقاهرة التى اختارها منذ سنوات الشباب بوصفها حاضرة هامة ورئيسية من حواضر الثقافة العربية المعاصرة، ولذلك لم يشعر أحد أبدًا أن احمد عمر شاهين غريبًا عن مصر، هو فلسطينى بالجنسية، لكنه مصرى بالحياة اليومية والثقافية، بين منتديات القاهرة الثقافية ومؤتمراتها ودور النشر والصحف، وكم حرر عشرات الصفحات فى المجلات والصحف المصرية فيما ألف وأبدع وترجم، فعرفته كل الأجيال المعاصرة، المبدع الجاد والمنتج المتميز. حتى أنه لم يشعر أحد - وأنا - بأن الكاتب احمد عمر شاهين غير مصرى، فهو عاشق ومعايش لدقائق حياتنا، وحمل فى نفسه وعقله كل تفاصيل، بل التفاصيل الدقيقة لحياتنا السياسية والثقافية، دون حواجز أو حساسيات، لذلك فرحيل احمد عمر شاهين المفاجئ، لم يكن خسارة على أصدقائه الذين عرفوه، بل خسارة على ثقافتنا المصرية والعربية لفقدها لصاحب قلم متميز ورأى مستقل حر لم ينحز فى يوم ما لا لسلطة ثقافية أو

حكومية، أو جماعة من جماعات الضغط، أو شلة من الشلل الثقافية التى تزخر بها مقاهى القاهرة، على الرغم من علاقته بالجميع، ومن كل الأجيال فحافظ دائمًا على استقلاله الفكرى والأدبى، ولم يقع أبدًا تحت إغراء أجهزة الإعلام المسموعة أو المقروءة أو المرئية وقد شاهدت عزوفه عن ذلك بنفسى عدة مرات، عندما دعى للحديث فى القنوات التليفزيونية.. وكان الرفض بإباء شديد.. فى الوقت الذى تكالب جيله على هذه الأجهزة طلبًا إما للشهرة، وإما للمال، أو للإثنين معًا وتتمثل ملامح عالم عمر شاهين فى تلك النزعة الوجودية التى ظلت لصيقة بشخصه ونفسه وانعكست على أعماله خاصة رواية الآخرون التى حملت معنى سارتر الشائع الآخرون هم الجحيم، والتجربة الذاتية التى تمثلت فى انعكاس أبعاد ودهاليز القضية الفلسطينية خاصة الشتات الفلسطينى بكل أبعاده الاجتماعية والنفسية، لأن وعى احمد عمر شاهين تبلور مع سنوات النكبة عام ١٩٤٨، فكانت حياته المديدة معاناة دائمة كواحد من أبناء فلسطين الذين رفضوا الهزائم المتتالية، وظلوا حتى الآن يحفرون بأظافرهم من أجل إقامة وطن ودولة فلسطين على أرض فلسطين المناضلة.

وعندما عرض عليه أن يبقى فى فلسطين فى ظل السلطة الفلسطينية التى أقيمت بعد (أوسلو) فى ١٩٩٣، كان تردده واضحًا، وهو الكاتب المستقل صاحب المشروع الثقافى، إذ لابد أن يتأثر فكره وأعماله بالاقتراب من السلطة الفلسطينية بشكل مباشر، وكيف له أن يقبل ذلك مع طبيعته المتفردة المنطلقة فى القاهرة... وكان عذاب الاختيار شديدًا، وفى النهاية طبق المقولة الشائعة: «ماذا تجنى إذا كسبت العالم وخسرت نفسك»، وكان انحيازه لما يعتقد، وما ارتبط به طوال حياته. الحرية.. والثقافة بعيدًا عن كل السلطات....

رحم الله احمد عمر شاهين..

شمس الدين موسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حول المشروع الثقافى للويس عوض (١٩١٥ ـ ١٩٩٠)

اجـتـمـع فى المـجلس الأعلى للثقافة على مدى ثلاثة أيام، من ٢٩ سبتمبر الى أول اكتوبر ٢٠٠١، ما يقرب من ستين باحثًا ومفكرًا وناقدًا من مـصـر والوطن العـربى، عـقـدوا خمس عشرة جلسة، فى واحد من أهم المؤتمرات التى عقدت فى مصر فى العـقـود الأخـيـرة وككل مـؤتـمـر يشارك فيه عدد جم من المثقفين وأصحاب الرأى، كان الخلاف إزاء هذا المـشـروع الثـقـافى ظاهرًا بكل وضوح، ذلك أن اللجنة العلمية التى شكلها جابر عصفور الأمين العام للمجلس للاعداد لهذا المـؤتـمـر، برئاسة محمود أمين العالم، كانت تملك من الموضوعية والثقة بالنفس

ما جعلها لاتهاب الأسماء المعروفة بعدائها للويس عوض، فـقـامت بتوجيه الدعوة الى عدد كبير من المشتغلين بالثقافة، فى أقاليم مصر وبعض الأقطار العـربيـة، على إختلاف أو تناقض اتجاهاتهم.

ولو كان محمود محمد شاكر، الذى كان بمثابة المدفعية الثقيلة فى الهجوم على لويس عـوض، حـيًا، لدعى للمؤتمر.

ولهذا جاء المؤتمر فريدًا فى شكله، خصبا فى الموضوعات التى طرحها، وفى المضامين التى عبر عنها .ولأن الحـمـولة الفكرية التى يمثلها لويس عوض ذات وزن كبير، متعددة فى كمها مابين الثقافة والحضارة والتاريخ، فقد كان الاختلاف حاداً فى المؤتمر حول شخصيته وحول أثارة النقدية والإبداعية، كما كان الاختلاف والملاحاة والتنابذ حادا حوله فى حياته.

ولا أظن أن أحـــدا فى مصر منذ طه حسين والعقاد أثار من المعارك والعواصف مثلما أثار لويس عوض.

كـمـا أن تاريخ الثـقـافـة المصرية الحديثة لم يتناقض فى تقـيـيم أحـد بقـدر مـا تناقض فى تقييمه.

ورغـم أن لويس عـوض ينتمى، بكل ذرة من كيانه، الى اليـسـار فلم يسلم من نقده، جنبا إلى جنب هجوم عصائب اليمين.

وكـــان غـــريبًا أن تتكرر هذه الصورة بحذافيرها، كأن الزمن لم يتحرك، ويتضافر اليمين واليسار فى النيل منه، بالطريقة التى تجلت فى المؤتمر، على نحو ما تجلت فى الكثـيـر من الدوريات والكتب التى تـنـاولـت لويس عـــوض مــنـذ الأربعـيـنيـات ومع هذا فـإن الذين قدموا فى المؤتمر أوراقًا جادة، تبين عـطـاء لويس عـوض، يثبتون أن الثقافة العربية المعاصرة تملك من الوعى بعناصر الحرية والنهضـة والتـقـدم مـا يمكن أن يضـيـف الى المشروع الثقافى للويس عـوض،

فى افتتاح مؤتمر المشروع الثقافى للويس عوض، من اليمين: رمسيس عوض، جابر عصفور، محمو دامين العالم، محمد دكروب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى استغرق أكثر من خمسين عامًا من عمره، كان فيها لـويـس عـــوض، كمـا قيل فى جلسات المؤتمر، بروميثيوس المصرى الذى سرق نار المعرفة ليضئ بها حياة البشر، ودفع الثمن بلا ضـجـر، بل بطيب خـــاطر، من أجل أن يوقظ وطنه، ويضعه على مستوى العصر.

وللأهمية البالغة لهذا المؤتمر، نتعرف على أراء بعض المشاركين الذين تناولوا أعمال لويس عـوض تناولا كلياً، وليس من خلال عناصر جزئية.

الظاهرة الأدبية:

ترى لطيفة إبراهيم برهم، فى بحـثـهـا عن «الخطاب النقدى عند لويس عوض» أنه خطاب يربط الظاهرة الأدبية بسـيـاقـهـا التاريخى والاجتماعى. وغنى عن البيان أن ثقافة لـويـس عوض العميقة زودته بما أثرى نقـده، ومنحـه هذه القـدرة الفائقة على الاسـتـقـصـاء، وإدراك الأبعاد الفلسقية التى تنشأ من تركيب المكونات لا تحليلها. فـ لويس عـوض لا يقف عند الظاهرة بمعزل عن محيطها، وانما يتتبع نشأتها وعلاقتها فى مختلف الثقافات، وليس فى ثقـافـتـهـا وحـدهـا. وخـلال هذا التتبع يخرج القارئ بحصيلة وفيرة من المـعـرفـة. ويمكن أن يكون بحث فـيـصل دراج عن «تعددية الثـقـافـة المبدعة عند لويس عوض » تعميقًا لهـذه الرؤية التى تتـصـف بتنوع المـصـادر. فكل نص كـبـيـر عند لويس عـــوض يحـوى فى داخله نصـوصًا أخـرى، يخـتلف النسب اليـهـا. وكل نص كـبـيـر استـمكال لنصـوص سابقة عليه، وحـوار مع نصوص أخرى قريبة منه فى مختلف الثقافات.

ومن هنا فان النص عند لويس عـــوض، كما يقول الباحث، يشير

دائما الى زمنين: الزمن الأول الذى انتج فيه، والزمن الثانى الذى يقرأ فيه. أى زمن الإبداع، وزمن القراءة.

الحضارة الغربية:

وتقدم عبير سلامة فى بحثها عن «مفهوم الحضارة عند لويس عوض» عرضا تحليلياً لهذا الجانب الكلى الذى ينطبق على مفهومه للدولة العصرية، واهم مفرداتها واتجاهه الى الخارج، وهذا الخارج هو الحضارة الغربية التى آمن بها **لويس عوض** إيمانًا مطلقًا، باعتبارها مركبة من الحضارات السابقة (بما فيها الحضارة العربية التى قدمت لعصر النهضة المنهج الرياضى والمنهج التجريبى ومنهج الشك).

وبذلك تصبح هذه الحضارة ملكا للجميع، وليست ملكا فقط لأبنائها.

ونشر علوم الغرب ووسائل مدنيته الحديثة لا ينفصل عند **لويس عوض** عن قيمها التى يرى عدد كبير من الباحثين أن هذه القيم الغربية لا تؤدى بنا إلا الى الاغتراب، لأنها نتاج وسط تاريخى مختلف.

إما **لويس عوض** فانه، فى ضوء نزعته الإنسانية أو فكرته الكونية عن وحدة الوجود ، يرى أنها السبيل للتحرر من كل الموروثات البالية التى تنهض على الخرافة، وعلى تدعيم الهويات العنصرية ا لمتعصبة، لا على التعدد والاختلاف والوحدة الانسانية والعقل، وإحلال الحق الطبيعى، فى العقد الاجتماعى، محل الحق الالهى..

وبنفس هذه القدرة على الوقوف والحوار مع الحضارة الغربية، لم يكن لويس عوض يحفل بأى إجماع، فهو، كما يقول مجدى عبد الحافظ فى بحثه «لويس عوض ومجتمع الإجماع»

لديه من الأدوات والدوافع الفكرية ما يتحدى به اجماعية المجتمع من أجل التطوير والتجديد، أو ما يخرج به على المقام الواحد.

رياح الخلود:

ويقسم بدر الديب أعمال **لويس عوض** الى قسمين، ينتمى قسم منها الى رياح الخلود، ويتألف من أعماله الرصينة الباقية التى نطالع فيها وجه لويس عوض الثائر: «بلوتو لاند وقصائد أخرى» ترجماته لهوراس وشلى، ودراسته عن بروميثيوس فى الأدبين الانجليزى والفرنسى. وينتمى القسم الثانى إلى أعاصير الأولمب، ويتألف من الأعمال التى لاترقى الى مستوى القسم الأول، ويمثلها كتابه «مقدمة فى فقه اللغة العربية» الذى اعتمد فى احكامه كلها على أن اللغة العربية إحدى فروع الشجرة التى خرجت منها اللغات الهندية الأوربية على المشابهات الصوتية فقط لبعض الكلمات والحروف، وهى غير كافية.

كما يمثل أعاصير الأولمب كتابه «البحث عن شكسبير» لبساطته بالقياس الى المؤلفات العديدة عن شكسبير التى تؤلف فى اللغات الأجنبية مكتبات كاملة.

الأدب الشعبى:

وتلفت كتابات لويس عوض عن الفولكلور والأدب الشعبى أكثر من باحث فى المؤتمر، فيناقش محمد حسن فى بحثه عن «المسألة الفولكلورية بين لويس عوض وعبد الحميد يونس»، ويناقش عبد الحميد حواس فى «قضية الفولكلور وقومية الثقافة» هذا الموضوع، اعتماداً على ثلاثة مقالات كتبها لويس عوض فى «الأهرام» فى نهاية ١٩٧٢ وأوائل ١٩٧٣، يرى فيها أن الأعمال التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستقى من الأدب الشعبى تشوهه، فضلا عن أنها غير صالحة لزمننا، لأن الأدب الشعبى هو الأدب المجهول المؤلف، الذى ينبع من الشعب ليخاطب الشعب، ولأن التطور باعد بيننا وبينه حتى غدا تقاطعاً حضاريا بين الماضى والحاضر، ويحذر أيضًا فى هذه المقالات مما يمكن أن ينطوى عليه هذا الأدب الشعبى من رجعية صريحة، بسبب المعاناة التى عاناها الشعب فى تاريخه الطويل تحت ثقل السلطة الحاكمة والاستعمار.

وكان هذا الرأى يناهض كل الأفكار المعاصرة التى تنظر للأدب الشعبى كمستودع زخم، يكشف نفسية الشعب، ويطور الأدب والفن بالصياغيات الجديدة والدماء الجديدة ويغض النظر عن سلامة موقف لويس عوض، فلو أننا راجعنا النهضة الحديثة فى مجملها، سنجد أنه ما من كاتب له شأن ووزن فى هذه النهضة إلا وله. مثل لويس عوض، باع قوى فى الأدب الشعبى، على اختلاف رؤيته.

ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد أسماء طه حسين، احمد امين، المازنى، حسين فوزى، توفيق الحكيم، يوسف إدريس.

قضايا التعليم:

ويتناول كاتب هذه السطور «قضايا التعليم عند المعلم العاشر» مبيناً أن لويس عوض نظر الى التعليم كأساس لكل تقدم، جوهره الكيف، وان لم يلحظ فى زيادة استخدام التكنولوجيا الحديثة تحسيناً لرفع مستوى العملية التعليمية واتساعها كما نظر الى التعليم فى ارتباطه بالفكر الحر، والانفتاح على ثقافات العالم.

لهذا يرفض لويس عوض أى مساس بمجانية التعليم. ويتحمل الشعب مسئولية الدفاع عن هذا الحق الإنسانى، ويطالب بزيادة سنوات التعليم الاجبارى الى سن الثامنة عشرة، وبعدم وجود تعليم خاص مما يعرف بمدارس الأشراف او المدارس النموذجية، وبتوحيد التعليم سواء ما بين الخاص والعام، أو ما بين الفنى والعام، ورفض التوسع فى المعاهد على حساب الجامعات. والحق أن موضوع التعليم فى صياغته بالديموقراطية والطبقية يقتضى دراسة سياساته المتضاربة منذ بداياته فى أوائل القرن التاسع عشر، بإنشاء ديوان المدارس، أو على الأقل فى النصف الأول من القرن العشرين عبر سياسات دنلوب، مصطفى بهجت، سعد زغلول، محمد رفعت، مراد سيد احمد، حلمى عيسى، إسماعيل القبانى، طه حسين.

وليس هناك ما يؤخذ على المؤتمر سوى أنه لم يخصص جلسة كاملة أو مجموعة أبحاث عن قضية الديمقراطية التى تمثل أحد المحاور الرئيسية التى شغلت لويس عوض، وعبر من خلالها عن الصراع المتصل بين الديمقراطية والحكم الفردى المطلق، أو بين الأمة أو الشعب وهذا الحكم، فى تاريخنا وتاريخ أوربا.

هذه مجموعة من الأفكار والقضايا الكلية التى أثيرت فى مؤتمر المشروع الثقافى للويس عوض، استبعدت منها الأفكار الجزئية والحوشية، وان كانت متممة لبنائه العام، ولصورة المؤتمر، لأنها لا تنفصل عن القضايا والأفكار الكلية، فى هذا المشروع الثقافى، الذى لا تكتمل معرفتنا به إلا بمعرفتنا بها، وأرجو أن تنشر جميع النصوص فى كتاب فى وقت قريب.

نبيل فرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزمان / المكان المتخيل

هذا ملخص لرسالة ماجستير بعنوان (الزمان/ المكان المتخيل بين النص الشكسبيرى والمعالجات الشكسبيرية الحالة)، وقد نوقشت الرسالة بجامعة حلوان كلية الآداب - قسم المسرح).

تمثلُ ثنائية الزمان/ المكان، عنصرًا اساسيًا من عناصر الوجود عامة، وتجلّى أهمية هذه الثنائية فى الفنون والآداب بوجه خاص؛ لأنها تشكل العمود الفقرى للعمل الأدبى، وهى كذلك معيار تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية.

ويتميز الفن المسرحى بخصوصية بنية الزمان/ المكان؛ لأنه يتجسد فى لحظة (الآن) داخل منطقة (الهنا) نظرًا للقاء المباشر بين المرسل والمتلقى فى النقطة المكانية واللحظة الزمانية كذلك، مما يفرض حدودًا واضحة للزمان والمكان المسرحى.

ومن ذلك نجد ان اية مسرحية دائمًا ما تحوى بنيتين زمكانيتين - باعتبار الزمان والمكان ثنائية واحدة - البنية الأولى هى الزمان/ المكان المرئى، الذى تتجسد بداخله المناظر المسرحية المعروضة مباشرة أمام أعين المتلقين، والبنية الثانية هى بنية غير مرئية أو متخيلة، فهى امتداد طبيعى لكل ما هو مرئى داخل الكواليس، تدخل منها الشخصيات المسرحية، وتخرج إليها من العالم المرئى، لتختفى عن أعين المتلقين، لكنها تظل عالقة بخيالهم.

وهذه البنية المتخيلة هى ما أطلقنا عليها «الزمان/ المكان المتخيل»، لتميزها عن الزمان/المكان المسرحى المرئى، وهى كذلك موضوع هذا البحث.

ويمثل الزمان/ المكان المتخيل احد الأجزاء التى تشكل فى مجملها بنية النص الدرامى، وهو كذلك عنصر أساسى من عناصر المسرحية، على مستوى النص

والعرض معًا؛ لأنه يؤثر بشكل خاص في تشكيل الخط الزمني للأحداث.

ويلجأ المؤلف إلى تقديم عدد من الأحداث داخل الزمان/ المكان المتخيل عندما يعجز عن تقديمها في الزمان/ المكان المسرحي؛ بسبب ظروف العرض المسرحي، التي تفرض وجود متفرج يرتبط بزمان ومكان محددين.

والزمان/ المكان المتخيل كذلك وسيلة فعالة لحل المشكلات التي تواجه المؤلف عندما يزيد زمن الأحداث على زمن العرض؛ لذلك يقدم عددًا من الأحداث الدرامية داخل الزمان/ المكان المسرحي، ومجموعة أخرى داخل الزمان/المكان المتخيل.

والأحداث التي تتم في الزمان/المكان المتخيل هي احداث قد وقعت فيما قبل رفع الستار، ويتصورها المتلقون بناء على المعلومات المعروضة في الحوار عن ماضي الشخصيات، أو هي أحداث وقعت في منطقة ما بين المشاهد والفصول، حيث يشير المؤلف إلى مرور فترة زمنية ما، فيما بين المشاهد أو الفصول، ويظهر هذا في مسرح شكسبير.

وقد يأتي الزمان/ المكان المتخيل بوصفه امتدادًا أفقيًا غير مرئي داخل الكواليس للمنظر المسرحي المرئي، وأحيانًا قد يظهر من حيث هو امتداد رأسي للمنظر.

وفي المسرحيات الحديثة يظهر شكل جديد للزمان/ المكان المتخيل من منظور الشخصية المسرحية نفسها، حيث نجد الشخصية وهي تصف للمتلقين مواصفات المنظر المسرحي الذي تريد أن تتجسد بداخله، وعلى المتلقين أن يتخيلوه كاملاً في أذهانهم.

وقد تصف الشخصية الكلاسيكية - كذلك - شكل الزمان/المكان المتخيل، حين تسرد أحداثًا وقعت خارج الخشبة المرئية، ولكنها هنا تصف أحداثًا، وتقدم معلومات هامة لنمو الحبكة وتطورها، جميعها معلومات منبثقة من سياقها الدرامي، دون أن تطرح نفسها كشخصية خيالية، فالشخصية الكلاسيكية هنا أداة يستخدمها المؤلف لأهداف درامية بعينها، دون أن يكشف طبيعتها الخيالية، ويظهر هذا النموذج بوضوح في المسرح الكلاسيكي للتغلب على المحدودية الزمانية والمكانية المفروضة على المؤلف.

ويهتم هذا البحث بدراسة الزمان/ المكان المتخيل، باعتباره تقنية أساسية يستخدمها المؤلف لتحقيق أهداف درامية ومسرحية واضعًا في اعتباره أن النص خطوة أولية تكتمل أثناء العرض.

والهدف الرئيسي من هذه الدراسة، هو محاولة تحليل النص المسرحي من منظور مغاير، يتعامل مع النص والعرض بوصفهما كيانًا واحدًا لا يمكن تجزئته، وهو كيان يتخلق في زمانين ومكانين:

١ - زمان ومكان مرئي.
٢ - زمان ومكان متخيل.

ودراسة أحدهما تفرض دراسة الآخر.

وقد استخدمت الباحثة منهجًا مركبًا في الدراسة، يعتمد على النظر في أكثر من اتجاه في الوقت نفسه، حيث التعامل مع النص من حيث هو خطوة للعرض، وباعتبار النص

والعرض معًا رسالة موجهة إلى متلقٍ خاص هو قارئ أو متفرج.

لذا أفادت الباحثة من المفاهيم الخاصة بنظريات القراءة والتأويل، مع الإفادة من بعض أساليب واتجاهات المنهج السيميولوجي، بالإضافة إلى منهج التحليل الدرامى التقليدى، مع الاستعانة ببعض من المناهج الخاصة بدراسة السرد، هذا بجانب بعض الاجتهادات الذاتية التى فرضتها طبيعة النصوص المفتوحة، التى تسمح بالتأويل فى أكثر من اتجاه.

وقد وجدت الباحثة صعوبة فى اختيار النصوص الخاصة بالجزء التطبيقى فى البحث، إذ وقع الاختيار فى النهاية على اربعة نصوص أساسية لـ وليم شكسبير هى: (ماكبث) و(هاملت) و(الملك لير) و(عطيل). لأن شكسبير من أهم المؤلفين الذين اهتموا برسم الصور المتخيلة فى ذهن المتلقى، عن طريق الحوار، مما يحيل إلى زمان ومكان متخيل، له أهمية الزمان/ المكان المرئى نفسها.

وبالإضافة إلى ذلك، تقوم هذه الدراسة على تحليل أربع معالجات حديثة لنصوص شكسبير سالفة الذكر، مما يتيح مجالاً للمقارنة بين توظيف تقنية الزمان/ المكان المتخيل فى نص قديم، وتوظيف التقنية نفسها فى نص حديث يعالج القيمة ذاتها، الأمر الذى يعطى الفرصة لدراسة التقنية من خلال عصرين متباينين، سواء من حيث الظروف أو الأدوات أو الأهداف أو الثقافات.

وإذ نبدأ بالنص القديم ننتهى بالحديث، ومن خلال التأرجح بينهما تظهر طريقة وأسلوب تعامل كل مؤلف مع التقنية ذاتها، لتحقيق أهداف مختلفة، تفرضها الطبيعة الخاصة لكل نص، من سياق مغاير.

حيث اعتمدت مادة النصوص الحديثة على كل من: (مكبث) لـ يوجين يونسكو، (هاملت) **هاينر موللر**، و(عطيل يعود) لـ **نيقوس كازاندراكس**، وأخيرًا (لير) **إدوارد بوند**.

يتكون هذا البحث من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، الفصل الأول بعنوان - جدلية الزمان/ المكان: مقدمات نظرية) ويدرس طبيعة التعامل مع الزمان/ المكان فى الفنون والآداب. مما يخلق خصوصية كل فن على حده.

والفصل الثانى وهو (أشكال الزمان/ المكان المتخيل) ويرصد الأشكال المتعددة للزمان/ المكان المتخيل فى المسرحيات المختلفة، من خلال النصوص المطروحة للدراسة، سعيًا وراء تأصيل المفهوم، ووضع حدود وضوابط واضحة له.

والفصل الثالث وهو (التقنيات الدرامية والمسرحيات للزمان/ المكان المتخيل).

نلاحظ أن هذا الفصل عن الأسئلة الجوهرية التى تعطى صورة واضحة المعالم عن الزمان/ المكان المتخيل، من خلال علاقته بغيره من المفاهيم، والتقنيات الدرامية، والمسرحية، مثل المنظر المسرحى، والحوار، المحادثة الجانبية، السرد، النص المرافق .. إلخ.

أما الفصل الرابع والأخير وعنوانه (التوظيف الدرامى للزمان/ المكان المتخيل: تشكيل البنية الزمنية)، فيركز على دور الزمان/

المكان المتخيل فى تشكيل البنية الزمنية للنص والعرض معًا، من خلال الاسترجاع والاستباق والتواتر...، والتى تمثل مجموعة من الوظائف الدرامية للزمان/ المكان المتخيل.

يمكن القول إجمالاً، إن هذا البحث يسعى ضمن أهدافه المتعددة إلى دراسة مفهوم الزمان/ المكان المتخيل من خلال علاقته بالعناصر الدرامية والمسرحية الأخرى، لتتجلى بذلك أهميته داخل البنية، باعتباره عنصرًا أساسيًا لا يمكن الاستغناء عنه.

ومن خلاله أيضًا يمكن دراسة النص المسرحى ككل، من زاوية جديدة، ولكنها شاملة وفعّالة فى الوقت نفسه.

وبذلك، يحاول هذا البحث أن يجيب فى النهاية عن عدد من الأسئلة الخاصة بالماهية والأداة والوظيفة؛ مما يبلور تصورًا عن عنصر درامى ومسرحى هو عنصر الزمان/ المكان المتخيل.

مروة مهدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ك. ص

تكريم جماعى لملك الأغنية الفرنسية

منذ أن توفى المغنى الفرنسى الكبير شارل ترينيه فى التاسع عشر من شهر فبراير الماضى عن عمر يناهز سبعة وثمانين عاما ومظاهر تكريمه لم تنته ويشارك فيها رجال ونساء وسياسيون بمختلف انتماءاتهم، وفنانون من مختلف الأجيال، الكل عبر، ومازال، عن إعجابه بهذا الرجل الذى لايعتبرونه مغنيًا عظيمًا فقط بل واحدا من أكبر شعراء عصره.

رفض الكل تصديق الخبر فى البداية، ثم بدأت صوره وسيرته تُبث عبر جميع الإذاعات والقنوات التليفزيونية وتنشر من خلال الصحف، تحكى مشوار فنى دام قرابة الستين عامًا. أخذ الجميع يرددون أغانيه ويكتبون نصوصها ويقدمون شهادات المقربين منه المحبين لفنه سواء من زملائه الفنانين أو من الذين رافقوه فى هذه الرحلة الفريدة. عم البلاد فيض من المشاعر إزاء خبر رحيل واحد من أكبر الشعراء فى تاريخ البلاد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شارل ترتنيه

عمت مشاعر الحزن منطقة كريتاى حيث كان يعالج قبيل رحيله فى مستشفى هنرى ماندرو بعد أن داهمته الأزمة الأخيرة، يقول سكرتيره الخاص «كان يومًا عصيبًا، اتخذ ترينيه نفسه هذا القرار الصعب.. فقد قرر وضع حد لآلامه ومعاناته بوقف العلاج بجميع أنواعه. اتخذ قراره بنفسه، وآثر الرحيل بهدوء دون ألم..»

نفس مشاعر الحب الغامرة صاحبت الفنان الكبير فى باريس، خاصة يوم ٢٣ فبراير فى أثناء الصلاة على روحه بكنيسة المادلين. وهى ذات المشاعر التى عمت أرجاء مدينة ناربون، مسقط رأسه حيث ترقد رفاته حاليًا بمقابر العائلة إلى جانب والدته وخالته وقد أشار عمدة

المدينة إلى قيامه بوضع سجل للتعازى فى المنزل الذى شهد ميلاد ترينيه، وقد آلت ملكية هذا المنزل الأبيض الكبير إلى عمودية المدينة منذ عام ١٩٩٧، ففتحت أبوابه للجمهور بداية من شهر نوفمبر عام ٢٠٠٠، ووضعت فى أرجائه صور المغنى الكبير ونوته الموسيقية بالقرب من البيانو الذى صاحبه فى رحلة تأليف أشهر أغنياته فى القاعة نفسها التى طالما جلس فيها والده عازفا على الكمان بمصاحبة والدته على آلة الهارب وخالته على البيانو يلقنونه دروس الموسيقى. ورحيل «الملك الشمس للأغنية الفرنسية»، على حد قول المغنى الكبير هنرى سلفادور، «يجب ألا يكون مناسبة للحداد العام». ومع هذا فقد أعطى شارل ترينيه الكثير للجمهورية، خاصة الخامسة. فقد أسهم بدور كبير خلال ترشيح فرانسوا ميتيران للانتخابات الرئاسية عام ١٩٨٨، وأراد لأغنية «فرنسا العذبة» أن تكون رمزا لبلد المصالحة والوفاق مع اليسار بصفة خاصة.

وقد أعرب وزير التعليم الفرنسى الحالى چاك لانج عن أسفه لعدم ضم الأكاديمية الفرنسية لـ ترينيه تحت قبتها. وهو نفس ما عبر عنه الممثل الان ديلون قائلا: «كان مأسف له هو أن فرنسا لم تتصرف معه بشكل لائق. كان من المفروض أن يأخذ المكانة التى يستحقها بالأكاديمية الفرنسية، ولكن هذه الأوساط لم تمنحه أبدا التقدير الملائم.. وأعرف كم ألمه هذا. لم يطلب شارل شيئًا لنفسه قط ولكنه كان يدرى تماما مكانته.. وهى فى الصف الأول. كم أراد أن تفكر فيه بلاده من حين إلى آخر ولو بعض الشىء..»

ومع هذا فلا توجد شخصية سياسية أيًا كان انتماؤها لم تعلن عن عميق حزنها لوفاته وشدة إعجابها بفنه، بداية من الرئيس چاك شيراك الذى منحه أرفع الأوسمة عام ١٩٩٨، ومرورا بـ نيكول فونتين رئيس البرلمان الأوروبى الذى قال: «لقد مثل شارل ترينيه للكثيرين عبر العالم صورة مالفرنسا تختفى اليوم برحيله. وستظل أغنياته، وهى شعر خالص، تجوب العالم وتسهم فى إشعاع الأغنية الفرنسية.»

أما شارل ازنافور فقد قال: «رحل عنا عملاق، أعطى كل شىء للأغنية الفرنسية. لم يكن مجرد مغن شاعر، وإنما كان شخصا غير عاد، جزء لايتجزأ من تراثنا. ستسجل سيرته فى الكتب المدرسية وتتناوله بالحديث جامعات العالم أجمع.»

عن جريدة (لوموند) الفرنسية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشرف الصباغ

تمثال لصاحب «المعلم ومارجاريتا»

أخيرًا، خلال الفترة القريبة القادمة، سيقف تمثال الكاتب الروسى **ميخائيل بولجاكوف** فى منطقة بحيرة البطريك بوسط موسكو وهى المنطقة التى بدأت فيها تحديدًا أحداث روايته العظيمة (المعلم ومارجاريتا).

قام بصنع التمثال النحات الروسى المعروف **الكسندر روكافيشنيكوف** فى مسابقة بدأت عام ١٩٩٨ واستمرت طوال عامين كاملين.

على الرغم من حصول أربعة من الكتاب الروس على جائزة نوبل فى الأدب (من دون **يوسف برودسكى** الذى حصل عليها باعتباره مواطنًا أمريكيًا) فـ **ميخائيل بولجاكوف**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو أقرب كتاب روسيا إلى قلوب مواطنيها، بل ويعتبره الروس أعظم كاتب روسى فى القرن العشرين. ويرون أن رواية (المعلم ومارجاريتا) هى أهم رواية روسية فى القرن العشرين أيضًا.

الروس يعشقون هذه الرواية لأنها رواية موسكوفية عن موسكو، تدور أحداثها فى شوارع موسكو وأزقتها وحواريها وبيوتها. الناس - الروس - يعرفون تلك البيوت والشوارع وباقى الأماكن التى دارت فيها الأحداث. ويستطيعون ببساطة شديدة تحديد أية جملة قيلت فى أى مكان. وفى أى مكان التقى الأبطال لأول مرة. فهم التقوا فعلا للمرة الأولى فى شارع «تفيرسكايا» (شارع مكسيم جوركى قبل انهيار الاتحاد السوفييتى)، وهناك أيضًا بعض الأحداث التى دارت أمام سور الكرملين على بعد خطوات من شارع جوركى أو «تفيرسكايا». هذا هو سر الطابع القدسى الذى اكتسبته الرواية منذ نشرها عام ١٩٦٧، أى بعد كتابتها بـ ٢٧ عاما. فقد بدأ

بولجاكوف كتابة (المعلم ومارجاريتا) عام ١٩٢٩ وأنهاها قبل وفاته بقليل عام ١٩٤٠. ولكن نشرها فى زمن ستالين كان من الممكن أن يودى بحياة الكاتب. وكان من السهل تماما - وقتها - العثور على أى سبب لاعتقال الكاتب أو إرساله إلى المنفى أو فى أفضل الأحوال تهجيره من الاتحاد السوفييتى. فالرواية تنطوى على فكرة عبقرية غير مسبوقة من حيث الخيال والفنتازيا المضفورين بحرفية عالية مع العديد من الأحداث الواقعية تماما. الأمر الآخر هو تلك الحبكة المسلية جدا والمنطوية على ذكاء خارق ورسم ساخر لأخلاقيات الحياة فى موسكو العشرينيات من القرن العشرين، وصراع الخير والشر بشكل غير مسبوق ينافس الأساليب الجوجولية فى التعبير.

وإذا كانت (المعلم ومارجاريتا) من وجهة نظر الروس هى أعظم وأهم رواية لـ **ميخائيل بولجاكوف** فهذا لا ينفى إطلاقا - من وجهة نظر القارئ غير الروسى - أهمية رواياته الأخرى مثل «أيام آل توربين» و«قلب كلب» و«الحرس الأبيض».

الروس يتعاملون مع هذه الرواية بقدسية شديدة. فهى موجودة موسميا فى برامج المسارح، ووصل الأمر لمعالجتها دراميا فى أكثر من شكل حتى إنها تعرض على خشبات أكثر من مسرح فى موسم واحد. وإضافة إلى أن الروس قاموا بتأليف العديد من الأغانى على أبطالها، وتحولت بعض جملها إلى أمثال شعبية حقيقية تنطوى على العديد من القيم والعادات والتقاليد الروسية.

ولد **ميخائيل بولجاكوف** عام ١٨٩١ بمدينة كييف فى عائلة بروفيسور، وأنهى تعليمه فى كلية الطب جامعة كييف. بعد تخرجه ظل يعمل بمستشفى ريفى إلى عام ١٩١٩. ولعل مجموعته القصصية «مذكرات طبيب شاب» هى تجليات تلك الفترة على نفس الطبيب - الكاتب الشاب. ومنذ تلك الفترة قام الكاتب **بولجاكوف** بإزاحة الطبيب **بولجاكوف**، وصار الأول يحصل على لقمة عيشه من كتاباته الساخرة فى الصحف الموسكوفية أثناء الحرب الأهلية (١٩١٨ - ١٩٢٢).

فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات بدأ **بولجاكوف** معاناته الحقيقى فى علاقته بالسلطة. وبدأت كتاباته تتعرض للانتقاد الشديد من قبل الرقابة الستالينية الصارمة. فكيف يمكن أن تسمع الرقابة الحديدية بتلك الكتابات الساخرة التى ترسم بعمق وصدق وأنين الوضع الموجود فى روسيا أثناء الحرب الأهلية وبعدها! وكان من الطبيعى أن تكون الخطوة التالية هى منع كتاباته وأعماله. ولكن من حسن حظ **بولجاكوف** أن **يوسف ستالين** عشق روايته (أيام آل توربين).

(أيام آل توربين) واحدة من أعظم روايات الكاتب الروسى **ميخائيل بولجاكوف**، وإحدى أهم الروايات الملحمية - وإذا جاز التعبير - فى القرن العشرين، وهى تقف بشموخ إلى جانب الروايات الملحمية للكتاب الروس الكبار مثل **تولستوى** و**جوركى** و**شولوخوف**. فهى مثل كل الروايات الملحمية التى ترسم مصائر الناس على الخلفيات السياسية - والاجتماعية أثناء التحولات الكبرى والحروب والثورات. وهذا ما حدث مع أسرة توربين المثقفة فى سنوات الحرب الأهلية حيث انهار العالم الذى كانت تعيش فيه وبرز عالم آخر جديد بقيم

وأخلاقيات وتقاليد جديدة من الصعب عليها استيعابها والتعامل معه أو حتى التكيف فى إطاره، ومن هنا تبدأ المأساة فى مثل تلك الروايات.

حضر ستالين عرض هذه الرواية ثلاث مرات متتالية على مسرح موسكو الأكاديمى الفنى، وكانت النتيجة أن أصبح بولجاكوف رئيسًا لقسم الأدب بمسرح موسكو الأكاديمى الفنى إلى آخر أيام حياته عام ١٩٤٠.

المثير أن جميع أعمال بولجاكوف قد لاقت طريقها إلى المسرح والأوبرا والسينما ما عدا (المعلم ومارجاريتا). فهى موجودة فى برامج المسارح، وفى برنامج عروض الأوبرا فى مسرح البولشوى، ولكن السينما إلى وقتنا هذا لم تتمكن بعد من امتلاك الأدوات اللازمة لمعالجة تلك «الخلطة» الفنية. وفى عام ١٩٤٠ تم تصوير الرواية فى فيلم سينمائى لم يعرض إلى وقتنا هذا بسبب الخلافات «القانونية» بشأن بعض الأحداث الواقعية التى تضمنتها الرواية ولا يمكن للفيلم أن يعرض بدونها على الرغم من أن الأحداث الخيالية الخطيرة يمكنها أن تجعلنا نغض البصر عن المسألة «القانونية» الشكلية التى تعوق عرض مثل هذا الفيلم.

لقد استطاع جوجول رسم الروح البشرية من حيث الوضاعة والخنوع والشره والبخل والجشع، وكانت (المفتش العام) و(الأرواح الميتة) نقوشًا على صدر القرن التاسع عشر تمكنت من الكشف عن أحط ما فى النفس البشرية وأسمى ما فيها فى لحظات فاصلة من الحياة الإنسانية. بل وتمكنت أيضًا من إبراز الطريق التى يمكن لنا أن نتعرف من خلالها على التركيبة البشرية الروسية فى ظروف حياتية مختلفة، واستطاعت السينما، كما المسرح والأوبرا، أن تضع يدها على مفاتيح تلك الأعمال الخالدة. هكذا بالضبط رواية بولجاكوف (المعلم ومارجاريتا) التى لا تقل أصالة وقوة وقسوة عن مثيلاتها عند جوجول، بل إن حدة السخرية والمرارة عند بولجاكوف قد تجاوزتها بمراحل كثيرة ربما تعود للفارق الزمنى والتغيرات الكيفية فى أرواح البشر - الروس أو غيرهم - فى ظروفهم المختلفة.